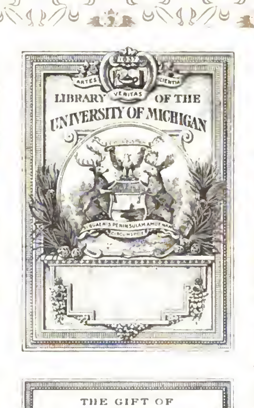
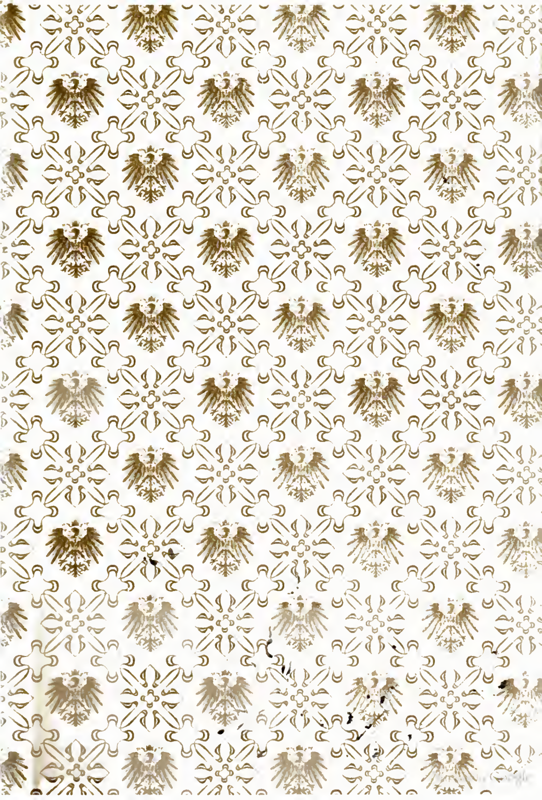

1837
ARTES
VERITAS
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



AUGUST SCHMARSOW

BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE

I.

ZUR FRAGE

NACH DEM

MALERISCHEN

SEIN GRUNDBEGRIFF UND SEINE ENTWICKLUNG

LEIPZIG

VERLAG VON S. HIRZEL

1896.



Die Frage nach dem Wesen des Malerischen hat in den letzten Jahrzehnten sich mehrfach hervorgedrängt, — fast immer, wo es eine neue Gelegenheit gab, unsere Auffassung der Kunst überhaupt zu vertiefen. Kunstforscher wie Künstler haben sich bemüht, eine befriedigende Antwort darauf zu finden. „Der Begriff des Malerischen gehört zu den wichtigsten, aber zugleich auch vieldeutigsten und unklarsten, mit denen die Kunstgeschichte arbeitet," — gesteht ein Vertreter dieser Wissenschaft. Und der Kritiker der Gegenwart, der sich ernstlich vornimmt, mit seinen Worten etwas Bestimmtes zu sagen, hat alle Tage mit diesem Ausdruck zu rechnen oder zu rechten. Ja, die ganze moderne Kunstempfindung als solche sucht ihren Unterschied von längst vergangenen Zeiten im Wesen des „Malerischen" zu fassen; sie glaubt in diesem allein, soweit sie noch bildender Kunst bedarf, sich unmittelbar und einigermafsen vollständig aussprechen zu können. Ein allerneuestes Streben möchte vielleicht auch diesen Standpunkt als über-

wundenen hinter sich lassen, ohne noch klar zu sein, wem der Boden gehört, auf den es dann hinüberzutreten nicht umhin kann.

Ein moderner Künstler wie Max Klinger versucht es, vom heimischen Gebiete der Radierung aus den Unterschied von Malerei und Zeichnung zu ergründen und für eine neue Kunst, seine eigenste, die „Griffelkunst", das Recht der Selbständigkeit zu erweisen.[1]) Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin kommt von der Betrachtung des Barockstiles, jener modernen Architektur, deren unterscheidendes Merkmal man in ihrem „malerischen Charakter" zu sehen gewohnt war, zu der notwendigen Vorfrage, was denn malerisch sei.[2]) Und selbst den Archäologen erwuchs aus den Funden von Pergamon eine kritische Veranlassung, sich wenigstens mit dem „malerischen Relief" zu befassen, so dass hervorragende Gelehrte, wie Heinrich von Brunn und Alexander Conze, einander gegenübertraten, bis Guido Hauck von anderer Seite sein Bedenken dazwischen warf, ob nicht empfindliche Begriffsverwirrung bei ihnen walte.[3])

1) M. Klinger, Malerei und Zeichnung. 1891. — 2. Aufl. Leipzig 1895.

2) H. Wölfflin, Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien. München 1888. S. 15 ff.

3) A. Conze, Über das Relief der Griechen, Sitzungsberichte der königl. preuss. Akad. der Wissenschaften zu Berlin. 1882. — H. von Brunn, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen V. (1884). — Guido Hauck, Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs, in den Preussischen Jahrbüchern 1885. Vgl. Herm. Lücke in den Grenzboten 1885, September.

Vor kurzem hat wieder ein ausübender Künstler, Adolf Hildebrand, „das Problem der Form in der bildenden Kunst“[1]) dem Nachdenken von einer Seite gezeigt, die jene Frage nach dem Unterschied des Malerischen erst recht erneuern muss.

So mag es denn auch hier versucht werden, eine Verständigung zu erleichtern, die dringend gefordert wird. Geschehe dies auch nur mit den einfachen Grundbegriffen, die ein Lehrer der Kunstwissenschaft seinen Schülern in einer Einleitung zu bieten gewohnt ist, die über das ganze Reich der bildenden Künste orientieren will.[2]) Vielleicht gelingt es, die Auffassung der Historiker mit dem Bekenntnis der Künstler selbst wenigstens so weit zu vermitteln, wie der weitere Kreis aller Kunstverständigen sich's wünschen darf. Dabei kann es freilich nicht vermieden werden, die eigensten Überzeugungen einmal ausdrücklich mit den Ansichten Andrer — auseinander zu setzen. Eine Stärkung des bewussten Zusammenhanges in gemeinsamer Arbeit für alle Beteiligten wäre das schönste Ziel, das dabei winken mag, und solch ein Preis ist schon des Ringens wert.

---

1) Strassburg 1893.

2) Kundige Leser haben diese Anschauungen freilich längst aus meinen Schriften herauslesen können, wo immer bestimmte Unterscheidung eintreten musste: vgl. z. B. Donatello 1886. S. 18. 46 ff. 54. S. Martin von Lucca 1890. S. 154 ff. Meine Hörer kennen sie seit Anbeginn meiner akademischen Lehrtätigkeit im Zusammenhang einer allgemeinen Kunstlehre.

KONTROVERSE

Wie es eine malerische Architektur giebt, so giebt es eine malerische Plastik," sagt Wölfflin; „die Malerei unterscheidet in ihrer Geschichte selbst eine malerische Periode."

Da wäre der Punkt gewesen, sogleich weiterzufragen: und was bedeutet „malerisch"?

„Einfach ist es zunächst zu sagen: malerisch sei das, was ein Bild abgebe, was ohne weitere Zutat ein Vorwurf für den Maler sei." Aber es wird uns nicht gesagt, was hier unter Bild verstanden werden soll. Was ist der Vorwurf des Malers? — drängen wir weiter, — und zwar auch ohne sonstige Zutat, nämlich ohne die specifische malerische Behandlungsweise, die in der Geschichte der Malerei mit einer gewissen Periode erst zum Durchbruch kommt. Um zu wissen, wie die Kunst der Malerei, von der wir alle reden, noch wieder besonders malerisch werden könne, müssen wir zuvor über das Wesen der Malerei selbst Rechenschaft erhalten. Richtiger war es also, zu sagen: malerisch sei zunächst das Eigenschaftswort zum Hauptwort Malerei, es könne somit in erster Linie nur das Eigentümliche dieser Kunst selber bezeichnen. So weit war denn auch Guido Hauck schon gelangt, der in seiner Studie „die Bezeichnung malerisch stets in der enger begränzten Bedeutung verstehen will, insofern sie sich auf das der Malerei Eigentümliche, zur Plastik Gegensätzliche bezieht".

Wenn wir von einer malerischen Periode in der Geschichte der Malerei reden, so handelt es sich eben bereits um zwei verschiedene Begriffe:

Der erste muss das eigenste Wesen der Malerei als Kunst erfassen. Und diese Begriffsbestimmung wird sich nur innerhalb der Reihe der übrigen Künste ergeben, d. h. durch Unterscheidung der besonderen Betätigung dieser Kunst von denen ihrer Nachbarinnen, nicht der Plastik allein. Erschöpfend und sicher gewinnen wir sie nur im Zusammenhang mit dem ganzen System der Künste.

Zweitens bezeichnet das Beiwort „malerisch“ eine Steigerung in diesem nämlichen Sinne. Es wird dort am Platze sein, wo die Malerei, ihres besonderen Wesens inne geworden, nur ihr Eigenstes will und dies mit Bewusstsein herauskehrt. Sie lernt diesen Wert erst allmählich in seiner ganzen Tiefe und seinem ganzen Reichtum, nach seinem innersten Gehalt und seiner höchsten Bedeutung würdigen, ohne zugleich in die Betätigung der Nachbarinnen überzugreifen oder gar einen Wettstreit mit dem besten Können dieser Schwesterkünste zu versuchen.

Eine dritte Bedeutung ergiebt sich dann im Anschluss an die erste, eine vierte im Anschluss an die zweite. Auf den Grundbegriff der Malerei als Kunst verweisen wir da, wo wir im Ernst von malerischer Architektur oder malerischer Plastik reden. Das Beiwort erscheint hier wie ein Widerspruch zum Hauptwort, dem es sich gesellt. Es hebt den strengen Begriff der Plastik, der Architektur auf, und sagt

aus, dass sie sich der Malerei nähern, auf die besondere Domäne dieser anderen Kunst übertreten oder Anwandlungen des gleichen Strebens erkennen lassen.

Die vierte Bedeutung steckt in anderen Verbindungen, wie etwa „der malerische Stil“, den wir eben schon durch verschiedene Künste hindurch verfolgen, — oder „malerische Lichteffekte“, die an einem Bauwerk ebenso erscheinen können, wie an einem Bildwerk und ebenso in der freien Natur, d. h. also auch im Vorwurf des Malers, wie endlich in seinem Werk, dem Gemälde. Aber in diesem letzteren ist die malerische Wirkung immer vom Künstler hervorgebracht, während wir beim Bauwerk und Bildwerk im Freien ebenso wie in einer landschaftlichen Gegend unterscheiden müssen, wie weit die Beleuchtung, das Licht der Sonne, des Mondes, diese malerischen Effekte hervorbringt, oder wie weit die festen Formen selbst dieser Wirkung entgegenkommen, wie weit endlich der Bildner, der Baumeister geradezu mit ihnen gerechnet hat.

Für die letzten drei Bedeutungen ergiebt sich immer nur ein relativer Wert des Wortes. Hier passt Wölfflins Bemerkung, dass von einem ausschliessenden Gegensatz niemals die Rede sein kann. Für den ersten Grundbegriff dagegen können wir dies nicht zugestehen. Wo das bestimmte Wesen der Malerei als Kunst bezeichnet wird, da muss die Bedeutung des Wortes absolut sein, so dass das Wesen der Schwesterkünste, der Plastik, der Architektur, ja der Poesie u. s. w. als ausschliessender Gegensatz sich darstellt.

Wie weit diese logische Scheidung auch der inneren Natur der Künste selbst entspricht, ist eine andere Frage. Es wird darauf ankommen, den wirklichen Sachverhalt zu prüfen. Zwischen den Sondergebieten dieser Schwestern chinesische Mauern aufzurichten, sind wir nicht gesonnen. Wir sehen vielmehr einen Fortschritt der modernen Ästhetik gegenüber der verstandesmässigen des achtzehnten Jahrhunderts gerade darin, dass es uns nicht um saubere Scheidung der Gränzen allein zu tun ist, deren Überschreitung vom Kunstrichter untersagt werden müsste, sondern um genetisches Verständnis der Entwickelung, um einen Einblick in das innere Leben und natürliche Wachstum der Kunst. Es befriedigt uns nicht sowol eine Art Linnéschen Systems als vielmehr die historische Auffassung, die — wie Goethes „Metamorphose der Pflanzen", wie Darwins „Entstehung der Arten" — zugleich das Werden in organischem Zusammenhang und vielleicht Gesetze geschichtlicher Wandlungen erschliessen dürfte.[1])

Wer aber das Gesetz erkennen will, darf strenge Begriffsbestimmungen nicht scheuen. Erst auf Grund einer klaren, völlig durchgearbeiteten Unterscheidung ist es möglich, zu dem Standpunkt genetischer Auffassung emporzusteigen, wo sich dem Auge des Historikers wie des Systematikers ein innerer Entwickelungsprozess offenbart, der sich — am Ende mit Notwendigkeit — so vollziehen muss. Erst mit

1) In diesem Sinne habe ich mich in der kleinen Schrift „Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen", Berlin 1891, S. 67 und S. 73 erklärt.

Hilfe scharfer Terminologie in diesen Kernfragen wird auch eine sichere Charakteristik des Mannichfaltigen gelingen und eine einhellige Beurteilung der geschichtlichen, nach dieser oder jener Seite abweichenden Erscheinungen.

Mehr oder weniger willkürliche Verwendungen eines Wortes, die der Sprachgebrauch sich überall erlaubt, dürfen freilich ausser Betracht bleiben, oder wenigstens vorläufig, solange bis wir die Mittel gewonnen haben, ihr Recht oder Unrecht darzutun. So hier die Bezeichnung „malerisch" in Beispielen wie: malerischer Reichtum, malerische Unordnung, malerische Gegend, oder gar „der Schmutz ist malerisch".

In diese Kategorie von Bezeichnungen gehört meines Erachtens auch Wölfflins Dogma: „das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung." — Er wirft sich selber ein, man könne fragen, warum das Bewegte gerade malerisch sei oder warum gerade die Malerei allein zum Ausdruck des Bewegten bestimmt sein solle? — und sagt sehr richtig, die Antwort müsse „offenbar dem eigentümlichen Kunstwesen der Malerei entnommen werden". Nur tut er selber nicht nach dieser Vorschrift, sondern lässt sich leider von der „Bewegung" fortreissen. Eine vorgefasste Meinung wirft sich ganz willkürlich, aus einem Beispiel heraus (wie Architektur malerisch erscheinen könne), zwischen die sachliche Verfolgung des Begriffes, nach dem wir fragen, und die Erörterung geht logisch in die Brüche oder verzettelt das greifbare Ergebnis.

Die Malerei ist gewiss, wie Wölfflin sagt, von Hause aus nur in der Lage, „durch den Schein zu wirken; sie besitzt keine körperliche Wahrheit". — Wenn es dann aber weiter heisst: „Es stehen ihr Mittel zur Verfügung, den Eindruck der Bewegung wiederzugeben, wie keiner andern Kunst," so ist damit höchstens eine relativ grössere Machtvollkommenheit, den Eindruck der Bewegung zu erzeugen, ausgesprochen. Und zwar im Vergleich mit den anderen Künsten. Und wiederum doch nur mit den „bildenden", — von der Poesie oder der Musik ganz zu schweigen! Indes tatsächlich spielt andrerseits der „Eindruck der Bewegung" auch in den übrigen Künsten räumlicher Anschauung seine Rolle, so in der Plastik, so selbst in der Architektur, besonders wenn man diese wie Wölfflin auffasst, oder Schopenhauers Einfall[1]) zu einer dramatischen Aufführung von Naturkräften durchverfolgt, die freilich eine astronomische Schaubühne grossartiger veranstalten könnte als die monumentalste Baukunst. Da kann kein ausschliessender Gegensatz gefunden werden; das lehrt Lessings „Laokoon" wenigstens für Poesie, Malerei und Plastik bereits zur Genüge.

Von der Architektur ausgehend ist immer schon ein Stufengang durch die Künste der räumlichen Anschauungsform zu denen der zeitlichen hinüber beobachtet worden. Der Zuwachs an Bewegung

---

1) „Eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur." Der Welt als Vorstellung II, das Objekt der Kunst.

mag ein Gliederungsprincip im System der Künste abgeben. Eine wesentliche Unterscheidung der Malerei von den anderen Schwestern kann sich aber auf den „Eindruck der Bewegung“ allein schon deshalb nicht gründen, weil dieser Unterschied immer nur Verhältniswert bleibt.

In der Tat verliert auch Wölfflin die Malerei als eigene Kunst aus den Augen und geht, statt ihrem Wesen, nur noch dem „malerischen Stile“ nach, d. h. einer einzelnen Erscheinung aus ihrer Geschichte. Ja, diese selbst wird nicht allgemein genommen, etwa als Entdeckung des Malerischen in der Malerei durchgeführt, sondern nur beschränkt auf den Zeitraum, mit dem sich die Untersuchung über Renaissance und Barock beschäftigt. „Der Übergang aus einer vorwiegend zeichnerischen Manier zum malerischen Stil vollzieht sich in der italienischen Kunst auf der Höhe der Renaissance.“ „An verschiedenen Orten,“ heisst es; aber als Beispiel wird auch hier Rafael hingestellt. An die Stanza dell' Eliodoro (1512—1514) hatte schon Springer jenen Wandel des Stils angeknüpft und Andere vor ihm, aber immer im „Leben Rafaels“, d. h. im Gang des Einzelnen, nicht für die Geschichte der Malerei als Kunst oder der bildenden Künste im ganzen.

Wenn es sich nur um Italien handelt, fragen wir, wo nicht nach Lionardo und Giorgione, zur selben Zeit, — doch nach Masaccio und Piero de' Franceschi vor ihnen; wenn wir weiter hinausblicken, nach den Brüdern van Eyck und Hugo van der Goes in den

Niederlanden. — Haben sie nichts beigetragen zur Entdeckung des Malerischen? — Der Name Rembrandt fällt nur in einer Anmerkung; aber da stellt sich auch sofort die wichtige Unterscheidung ein, die für den malerischen Stil eines Rafael wenigstens durchaus zutrifft: „Die Italiener bleiben ihrer plastischen Natur auch hier treu, man hält sich im wesentlichen an bewegte Gestalten, — nicht an die unbestimmte Bewegung des Luft- und Lichtlebens, worin Rembrandt so gross ist.“ Da ist ausgesprochen, worauf ich ziele. Diese beiden Gegensätze schon, Rafael und Rembrandt, oder Masaccio und van Eyck, italienische und germanische Auffassung müssen zugleich eingehen in den Begriff des Malerischen, den wir suchen. Die „grossen und einfachen Lichteffekte“ der Italiener, das „unsicher Flimmernde, das die Holländer zu geben lieben“, gehören den Perioden hoher Vollendung an; aber unser Begriff muss auch für die Anfänge gelten, für die Antike so gut wie für die Moderne, d. h. für alle Zeiten, wo wir die Malerei als eigene Kunst auftreten sehen. Ja, noch mehr, die Anerkennung ihrer Selbständigkeit wird sich eben auf diesen Begriff gründen müssen; ihre Existenzberechtigung neben den anderen Künsten muss darin beschlossen sein, auch wenn sie zum Vollbesitz ihrer Mittel, wie zum Vollbewusstsein ihrer eigensten Natur erst allmählich hindurchdringt.

Darauf muss auch die Frage: „Was ist ein Bild?“ Antwort geben, wenn damit das Werk der Malerei oder der Vorwurf des Malers im engeren Sinne bezeichnet werden soll.

DIE REIHE DER KÜNSTE

Solange wir im Umkreis der Künste räumlicher Anschauung allein verharren, kann die Eigenart einer jeden nur im Bereich dieses Gemeinsamen, d. h. der räumlichen Anschauung selber bestimmt werden. Im bleibenden Besitz dieser unsrer dreidimensionalen Anschauungsform muss der Anteil einer jeden dieser Schwestern beschlossen sein, wie eine Mitgift aus dem Erbe des Hauses. Mit diesem Pfunde, das jede ins Leben mit hinausnimmt, mag sie wuchern nach Mafsgabe der besonderen Eigenschaften, die ihm inne wohnen. Vielleicht ist es möglich, Architektur, Plastik, Malerei schon danach zu unterscheiden. Erst von dem Gegenstand kämen wir dann auf das Verfahren, in dem jede wieder ihre eigene ursprüngliche Organisation bewähren mag, und fragten nach dem Unterschied ihres Charakters von dem der übrigen. Jedenfalls aber wird durch solche Bestätigung der eigensten Kräfte einer jeden auf ihrem Gebiete in fortschreitender Entwicklung ein Zuwachs der lebendigen Raumanschauung selber gewonnen, das heisst die neuen Errungenschaften einer jeden mögen weiterwirken ins gemeinsame Haus zurück und auch den Schwestern ferner zu gute kommen. Der beharrende Besitz wird bewegliches Vermögen, und die dreidimensionale Auffassung der Welt zu einer folgerichtigen Ausarbeitung, zu einer weiter und weiter um sich greifenden Eroberung, zu einer schöpferischen Ausgestaltung durch die Künste des Menschengeistes selber.

Die ganze Reihe der Künste mag uns wie ein Planetensystem vorkommen, das in gesetzmässigen Abständen sich ordnet, dessen innere Körper in kürzeren Bahnen und schnellerem Tempo kreisen, während nach aussen die Bewegung langsamer, die Bahnen weiter, die Massen schwerfälliger werden, so dass der Schein der ruhigen Beharrung immer zunimmt. Bewegung und Beharrung wären dann die beiden Tendenzen, die einander polarisieren, — Faktoren jedenfalls, die im Spiegelbilde der Welt, das die Kunst erschafft, ebenso herrschen müssen, wie in dem Urbild, das wir Wirklichkeit nennen.

Da suchen wir gewiss die Baukunst auf seiten der Beharrung, — und zwar nicht sowol ihres Materiales wegen, das sie dauerhafter und monumentaler wählt, je mehr sie sich ihres inneren Wesens bewusst geworden, sondern vielmehr dieses eigensten Charakters wegen, den sie im Inhalt wie in der Form ihrer Schöpfungen offenbart. Ihre Gedanken beschäftigen sich überall mit den Grundlagen des menschlichen Daseins, sie richten sich auf das Bleibende der menschlichen Kulturarbeit und suchen das Bestehende in feste Formen zu fassen. Diese Formen selbst sind nicht die des vergänglichen Lebens organischer Geschöpfe, sondern die gesetzmässigen Gebilde der unorganischen Materie, des beharrlichen Untergrundes unserer Existenz, des Erdbodens, auf dem wir stehen und gehen, bis hinauf zu den Idealformen unseres mathematischen Denkens, in denen wir die Grundgesetze der Wirklichkeit anzuschauen und verstehen lernen; es sind jene regelmässigen Körper, Flächen,

Linien, mit denen wir, von einem festen Punkte — unserem Standpunkte oder Gesichtspunkte — aus, den Bestand der Welt selber zu konstituieren glauben.

Die Architektur ist in ihrem eigensten Wesen Raumgestalterin. Die Tragweite dieser Erkenntnis wird nicht sogleich erfasst, obgleich sie oder eben weil sie so naturgemäss einfach lautet und so selbstverständlich klar scheint, als sage sie dem Unbefangenen gar nichts Neues. Darin liegt ein beträchtlicher Vorzug dieser Auffassung vor anderen, die ihr heute fast überall entgegenstehen und so festgewurzelt scheinen, dass die Mehrzahl selbst der Fachmänner nicht recht ermisst, was die Betonung des Raumgebildes im Bauwerk bedeuten will.

Versuchen wir denn das Schwergewicht dieser Behauptung mit etwas handgreiflicher Wucht in die Wagschale des Raumes zu werfen, so schnellt die andere, der Gestaltung, notwendig in die Höhe. Und der Schein, als werde diese zu leicht befunden, mag zunächst etwas unliebsam wirken. Unsere heutige Lehre der Architektur haftet ja gerade an der Formbildung, an der Ausgestaltung der Einzelglieder und an der konstruktiven Rechnung mit dem Materiale; sie bleibt daran oft so lange und fast ausschliesslich hängen, als ob sich wirklich ein architektonisches Kunstwerk aus lauter tektonischen Bestandteilen zusammenschieben liesse, ohne Sinn und Verstand für das Ganze, das werden soll. Schon Aristoteles aber lehrt die echt künstlerische Wahrheit: „Das Ganze ist vor den Teilen da."

Das Ausgehen von der Säulenordnung des griechischen Tempels oder von der Gewölbekonstruktion der gotischen Kathedrale, oder, wenn's hoch kommt, von der Kleinkunst aller Zeiten, aus der man sogar das Ganze der Baustile „in ihrem Wesen zu konstruieren" sich vermafs,[1]) — es ist zu einem verhängnisvollen Vorurteil gediehen, als sei ein anderer Weg, wol gar vom entgegengesetzten Ende her, gar nicht möglich. Es ist freilich leichter, das materielle Gebilde und seine äusseren Einzelformen zu fassen, als den Raum und sein inneres Bildungsgesetz. Wo wir Versteinerungen einer längst vergangenen und entfremdeten Kultur begreifen wollen, wo wir uns abmühen, sie allmählich wieder dem lebendigen Verständnis zu erschliessen, da mag es unvermeidlich sein, von aussen nach innen vorzudringen. Aber das schöpferische Bestreben der Gegenwart wird nie ursprünglich quellen, wenn es zum selben Gang gezwungen, durch künstliches Pumpenwerk hindurch muss. Wir fangen die Grammatik einer toten Sprache mit der Formenlehre an und schreiten dann zur Syntax vor; aber jenseits beider liegt erst die Hauptsache, das Denken in dieser Ausdrucksweise, der Zweck, der alle diese Mittel sich erfand. Bei einer lebenden Sprache, bei der eigenen Muttersprache gar, scheint es eine unerträgliche Zwangsjacke, der nämlichen Schulmethode zu folgen eine Qual. Wer immer Eigenes zu sagen hat, der fühlt es von innen sprudeln wie von selbst.

1) Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten II, 333 (Rokoko).

Der Stil eines echten Schriftstellers wird vom Inhalt erzeugt, der Gedanke schon trägt seine charakteristische Gebärde an sich, — und so in jedem anderen Stil, selbst der Baukunst in der starren Materie, mit all ihrer Regelmässigkeit und Abstraktion.

Die Raumbildung ist das stilbildende Princip der Architektur zu allen Zeiten und nicht die Formbildung im einzelnen oder die Behandlung des Materiales im kleinen. Wenn Wölfflin noch wieder, in voller Abhängigkeit vom Einfluss Gottfried Sempers, behauptet: „Die Geburtsstätte eines neues Stiles liegt stets in der Dekoration", [1]) — so halte ich das für eine sehr verfängliche Verwechselung mit der ersten Gelegenheit des Forschers zu symptomatischer Beobachtung und Diagnose eines Umschwungs. Die „Erneuerung" findet nicht von hier aus statt, sondern die Dekoration bietet dem neuen Formgefühl nur den leichtesten Angriffspunkt. Die schöpferische Gestaltung vollzieht sich von innen her, und das Raumgefühl, der Baugedanke sind die leitenden Principien, nicht der Ziergeschmack und der Formensinn im einzelnen. Im historischen Vollzuge freilich geht oft die Reformation der Revolution voraus, in der Baukunst vollends, weil der Raumwandel sich schwerer vollzieht als der Dekorationswechsel.

Die Definition der Architektur „als Kunst körperlicher Massen" bleibt eben beim Material und seiner Formation stehen, statt zur Idee vorzudringen, oder zur Vorstellung der Einbildungskraft, wo die Trieb-

1) A. a. O. S. 64. Vgl. Prolegomena S. 50.

feder gesucht werden muss. Die Auffassung Wölfflins[1]) hält an der Jakob Burckhardts fest, der alle Baustile in „organische“ und „abgeleitete“ scheidet,[2]) als ob die künstlerische Tätigkeit des Architekten erst mit der Ausbildung und Verwertung der Bauglieder einsetze, während wir dagegen uns klar zu halten suchen, dass das erste und letzte Anliegen aller Baustile, die gemeinsame Wurzel aller Baukunst in der Raumbildung zu suchen ist.

Der Historiker schon wird gegen solche Einteilung ein starkes Bedenken erheben, wenn er hört, dass es im ganzen Verlauf der Geschichte, die wir kennen, nur zwei organische Stile gegeben haben soll, den griechischen und den gotischen, und dass diese immer nur e i n e n Haupttypus, den „oblongen rechtwinkligen Peripteraltempel“ dort, die „mehrschiffige Kathedrale mit Fronttürmen“ hier, besitzen. Die Kategorie der „abgeleiteten“ Stile überwiegt in befremdlicher Zahl, indem der „byzantinische, romanische und italienisch-gotische“, aber auch der spätrömische, die italienische Renaissance und sicher der Barockstil dahin gerechnet werden, von früheren und späteren Bauweisen gar nicht zu reden.

Für den Kunstforscher steigert sich das Bedenken vollends, wenn diese abgeleiteten Stile zu „Raumstilen“ werden, also auch ein beträchtliches Übergewicht in der Hauptsache der ganzen Ent-

1) A. a. O. S. 63 ff.

2) Geschichte der Renaissance in Italien § 32. 3. Aufl. S. 46. Vgl. § 61, S. 114.

wickelung für sich in Anspruch nehmen. Dies Übergewicht muss das Einteilungsprincip Burckhardts, wo nicht durchaus zu Falle bringen, doch sicher zu sekundärer Bedeutung erniedrigen, zumal wenn auch über den Sinn des Begriffes „organisch" sich ein Zwiespalt herausstellt.

Schon Gottfried Semper protestiert dagegen, dass dieser Ausdruck im selben Sinn, wie auf den griechischen Stil oder die Antike überhaupt, auch auf die Gotik Anwendung finde. „Die Gotiker nennen," sagt er, „alles organisch, was struktive Folgerichtigkeit zeigt."[1]) Er verlangt also, gleich gut ob von derselben Vorliebe für Antike und Renaissance wie Burckhardt oder von erklärter Abneigung gegen das gotische System geleitet, sachlich mit vollstem Recht eine strengere Unterscheidung zwischen „Organisation" und „Konstruktion". Damit ist schon der Punkt aufgewiesen, wo der Vergleich des Bauwerks mit dem Organismus überhaupt erst einzusetzen pflegt, ganz abgesehen davon, ob es der letzte ist, bis zu dem die organische Auffassung des Raumgebildes vorzudringen vermöchte.

Fassen wir dagegen die Architektur als Raumgestalterin, so rückt alles, was sich auf Gestaltung im einzelnen bezieht, in zweite Linie, und eben damit halten wir den Weg frei für eine unbefangene Würdigung aller Baustile, mögen sie zur organischen Durchbildung der Bauglieder, zu einer konstruktiven

---

1) Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten II, § 153 und 160. (2. Aufl. München 1879. S. 333 und 313.)

Notwendigkeit aller Verhältnisse hindurchdringen oder nicht. Die Schöpfung eines „organischen Stils“ hängt ja, wie Burckhardt erklärt, „von hoher Anlage und hohem Glück“ zugleich ab, „namentlich von einem bestimmten Grade unbefangener Naivetät und frischer Naturnähe“, und unter anderen historischen Bedingungen mag sich die gleiche, vielleicht gar die grössere Schöpferkraft den anderen und umfassenderen Aufgaben der Raumkunst zuwenden, die „ein organischer Stil innerhalb seiner Gesetze gar nicht würde lösen können“. Es fragt sich, ob es in der Auffassung des „Organismus“ nicht auch verschiedene Stufen giebt, ob nicht gerade darin ein tiefgründiger Fortschritt vom Ideal der Antike, das uns die Verehrer des griechischen Tempelstils gepriesen, zum Ideal des Mittelalters, das uns die Verfechter des gotischen Systems erschlossen, und von da zum Ideal der Renaissance etwa, oder des modernen Menschen gar beobachtet werden könne. Wenn die Geburt eines solchen Stiles nun nicht so sehr von Glück und Gunst des Schicksals, als von den innersten Mächten der Kultur, der Weltanschauung und Naturerkenntnis, von den tiefsten Geheimnissen des Menschenherzens bedingt würde?

Es kann doch dem Scharfblick einer vorurteilsfreien Forschung, welche die Gleichberechtigung aller Perioden vor ihrem Auge anerkennt, nicht verborgen bleiben, dass die künstlerische Ausgestaltung des Bauwerkes im Sinne der „Organisation“ ein menschliches Princip ist, das dem starren stereometrischen Raumgebilde aus unorganischer Materie

zunächst fremd gegenübersteht. Die unerbittliche Gesetzlichkeit der regelmässigen Formen, die einer räumlichen Umschliessung, etwa nach dem Schema einer Halbkugel, einer Pyramide, eines Würfels, den Charakter des Beständigen im Wechsel da draussen verleiht, die übersichtliche Klarheit, Einheit, Notwendigkeit der Wandung gegenüber dem fortreissenden Strom des Geschehens um uns her, — sie legen den Vergleich mit dem unfehlbaren, dem menschlichen Gefühl so fremden Gesetz der „Krystallisation" näher als irgend eine Analogie mit den Erfahrungen unseres lebenswarmen Leibes. Jede Regung eines solchen Anempfindens geht vom eigenen Körpergefühl aus, das ist wol unläugbar und mittlerweile gemeinsame Voraussetzung aller psychologischen Ästhetik; aber es sollte auch nicht verkannt werden, dass wir damit sofort zur Auffassung der Schwesterkunst, der Plastik, übergehen, die kurzweg als „Körperbildnerin" bezeichnet werden darf.

Unter ihren Gesichtspunkt fällt schon das Raumgebilde, wenn wir das Ganze von aussen als Körper im allgemeinen Raum oder vielmehr auf unserer Erdoberfläche betrachten. Aber dieses Ding da, das nach allen Seiten abgeschlossen und ringsum ablehnend vor uns stehen mag, verdankt sein Dasein zunächst dem eigenen Bildungsgesetz und sein Bestehen für sich den allgemeinen Bedingungen der Wirklichkeit, den Gesetzen der Natur, und zwar den räumlichen der unorganischen, denen auch der Mensch als aufrecht stehender Körper gehorcht, ganz

abgesehen von dem Leben in seinem Innern. Der Bau bleibt, je monumentaler seine Ausführung, desto starrer, dem Felsblock ähnlich uns gegenüber, ein Fremdes ausser uns. Seine Höhe ist es, die zuerst unseren Vergleich mit der eigenen herausfordert; die senkrechte Axe, die wir der unsrigen parallel dort hineinlegen, ist die erste Tat unserer Einbildungskraft und eröffnet durch die Vorstellung zugleich unserer Anempfindung den Weg in jenes andere Ding hinüber. Von dieser gedachten Mittelaxe in jenem Körper aus wird durch weitere Vergleiche mit der eigenen Erfahrung der Unterschied des stereometrischen Gebildes von uns gefunden, aber auch die Möglichkeit erprobt, die Ausdehnung und Umgränzung des Körpers nachempfindend an uns selber durchzumachen. Übereinstimmung und Verschiedenheit sind der Inhalt eines neuen Erlebnisses. Hier scheiden sich die Gebiete, die Lebenssphären der beiden Künste, der reinen Architektur und der reinen Plastik. Je mehr sich die Ähnlichkeit mit organischen Geschöpfen gleich uns herausstellt, je mehr sich die Erscheinung der Teile nach Art unserer Glieder sondert und doch den Zusammenhang erhält, desto unzweifelhafter regen sich die Erinnerungsbilder aus den Tiefen des Tastgefühls, die Bewegungsvorstellungen, mit ihrem Bezug auf artikulierte Gebärden oder geschlossene Haltung unseres lebendigen Leibes.[1]) Wo dagegen Aus-

1) Ich setze die Bekanntschaft mit den berühmten Ausführungen Lotzes (besonders im Mikrokosmos II, 201 ff.) wie mit R. Vischers

dehnung und Umgränzung des Baukörpers diese Verwandtschaft nicht aufweist, sondern die gewohnten Organgefühle unseres Leibes oder ihre Ergebnisse in unserer Vorstellung eher befremdet, da wirken diese Tatsachen der Erfahrung gerade überzeugend für Anerkennung dieses Fremden ausser uns. Es ist die starre Gesetzmässigkeit, die kalt und scharf zu Tage tritt, die Härte und Undurchdringlichkeit, die unser Anempfinden ablehnt, aber vor allen Dingen, schon für das Auge allein, die Regelmässigkeit der Form, die all unseren Eindrücken von organischen Wesen gleich uns und dem Wachstum der Tiere, der Pflanzen widerspricht. Gerade diese Zeugen beharrlichen Daseins stärken uns den Glauben an ihr festes Bestehen; es sind die konstitutiven Merkmale des Objektiven, die hier ästhetisch verwertet werden.

Es ist also eine Verirrung der ästhetischen Lehre, wenn sie, den Grad von Belebung übertreibend, die Analogien unserer Körpergefühle überall sucht und dieses objektiven Widerhaltes vergisst. Für die Anhänger dieser Auffassung geht ein grosser wichtiger Bestandteil der Architektur als Kunst verloren oder verschiebt sich dermaſsen unter den Gesichtspunkt der Plastik, dass beide Kunstgattungen

Schriftchen „Das optische Formgefühl", Stuttgart 1873 und J. Volkelts „Symbolbegriff in der neueren Ästhetik", Jena 1876, ebenso voraus, wie die Erträgnisse der physiologischen und psychologischen Untersuchungen, für die ich nur auf Wundt, Physiologische Psychologie, Aubert. Physiologische Studien über die Orienticrung, Vierordt, Über Stehen und Gehen u. s. w. verweisen will.

unversehens ineinander laufen. Ich sehe in dieser Einseitigkeit, wie gesagt, nur das Weiterwirken des plastischen Ideales, das in der ganzen Kunstbetrachtung vorherrscht, die von der Antike herkommend ihren Mafsstab für alle Baukunst nur vom hellenischen Tempel entlehnt. Statt mit dem Auge des Historikers das charakteristische Merkmal dieser geschichtlich doch durchaus bedingten Architekturform in dem vorwiegend plastischen Wesen, in der deutlichen Bevorzugung des Aussenbaues zu erkennen, überträgt diese Theorie die hier gewonnenen Grundsätze auf alle folgenden Erscheinungen, denen sie damit unmöglich gerecht werden kann. Am natürlichsten erscheint noch die Übertragung des antiken Ideals auf die „Renaissance", wenn man darunter, wie anerkannten Forschern immer noch begegnet,[1]) eine Nachahmung der Antike versteht; aber auch hier vermag sie weder der eigenen Schöpferkraft dieser Zeit noch dem Erbteil des Mittelalters beizukommen, das alle Anschauungen des Quattrocento mitbestimmt und selbst zur höchsten Vollendung, der Hochrenaissance, seinen unveräusserlichen Beitrag liefert.

Ohne den Wert einer vollkommenen Einheitlichkeit formaler Durchbildung geringer zu schätzen, kann bei uns dieser Vorzug der „organischen Stile" Burckhardts doch erst für die zweite oder dritte Instanz der Beurteilung in Betracht kommen, und der Ausgangspunkt für die Charakteristik aller Ent-

---

1) Vgl. Dehio, Romanische Renaissance, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1886.

wickelungsphasen der Architektur bleibt der Kern ihres Wesens als Raumkunst.

Die tektonischen Einzelformen bleiben, solange diese Kunst sich selber nicht vergisst, in einem Grade der Abstraktheit, der die menschliche Vertraulichkeit ablehnt. Nur bevorzugte Stellen, Gelenkverbindungen sozusagen, erhalten, auch im strengen „organischen" Stil die lebendigere Kunstform, wie das Kapitell, die Konsole u. s. w. Aber alle diese Ansätze organischer Belebung vermeiden es, durch ebenso deutliche Negation, zum vollen Vergleich mit organischen Geschöpfen herauszufordern, an die Vergänglichkeit und Wandelbarkeit der Lebewesen zu erinnern. Die Bauglieder, diese tragenden und getragenen Teile, befinden sich auf einer Zwischenstufe zwischen unorganischer Krystallisation oder statisch-mechanischer Konstruktion auf der einen und menschlich verständlicher Organisation auf der anderen Seite.

Dort, wo die Gestaltung körperlicher Masse den Gesetzen der unorganischen Materie folgt, liegt das Gebiet der Tektonik, die den höheren Zwecken der Baukunst dient; hier, wo die Nachahmung vegetabilischer, tierischer, menschlicher Formen oder ausdrucksvoller Bewegungen sich einstellt, ist das Gebiet der Plastik.

Die Körperbildnerin unter den Künsten des Menschen hat es zunächst mit Darstellung organischer Körper zu tun; denn die Betätigung in irgend welchem bildsamen Stoff geht am unmittel-

barsten vom Menschen selber aus, wird von seinen angeborenen Werkzeugen, den feinfühligen Händen, vollbracht und bleibt in stetiger Gemeinschaft mit den Tastempfindungen, Muskelzuständen und Nervenvibrationen der eigenen Glieder. Aber nicht allein die Beteiligung der natürlichen Organe übt ihren Einfluss auf das Entstehende, sondern die Tastgefühle und Bewegungsvorstellungen, alle Erfahrungen der eigenen Körperlichkeit spiegeln sich auch in dem Ergebnis der wunderbaren Tätigkeit, dem plastischen Gebilde. Formen, deren inneres Leben uns vertraut ist, Glieder, deren Lage und Bewegung verständlich zu uns spricht, ganze Geschöpfe, deren Bau und Wachstum wir ohne weiteres wie mit eigenem Getast durchdringen, unser Ebenbild oder Unseresgleichen sind die Hervorbringungen, auf die schon der uranfänglich dunkle Drang dieser menschlichen Gabe hinaus will. So steht die Plastik recht eigentlich im Mittelpunkt der Künste räumlicher Anschauung, wie ihr Gegenbild auf der anderen Hemisphäre der Kunstwelt, — die Mimik, ebenso als Ausgangspunkt aller ausdrucksvollen Betätigung sich darstellt. Diese ruhelose Schwester hat es überall nur auf die Komplementärwirkungen abgesehen, die in zeitlichem Ablauf sich vollziehen können; sie bedarf fast nur des beweglichen Apparates und vermag die Grundzüge der Gebärdensprache schon mit dem Skelett allein zu erreichen, wenn nur Gelenkigkeit und Spannkraft hinzutreten. Wie die dunkelfarbigen Völker sich zu nächtlichen Tänzen mit weissen Strichen auf Rumpf und Gliedern hervorheben, wie im Schatten-

spiel die dunklen Gestalten sich auf hellem Grunde bewegen, — am wirksamsten, wenn sie schlank und dürr, wie ägyptische Figuren, die Wirbelsäule mit dem Kopfe darauf und den Hebelarmen daran möglichst ungehindert zur Geltung bringen, so genügt der einfache Kontrast von Hell und Dunkel, um die Lage dieser geraden Linien zu einander und die Winkelstellung der Bewegungen vorzuführen. Ihr unentbehrlichstes Mittel sind die ausgreifenden Veränderungen dieses Apparates in seiner Profilansicht, die typischen Kennzeichen der Beziehung, der Betätigung, des Handelns und Verkehres, sei es des Einzelnen mit der unbezeichneten Umgebung, der Welt umher, oder einer Mehrzahl von Personen in Gemeinschaft, im Gegensatz, in dramatischem Widerspiel. Wenn ein Bildhauer wie David d'Angers behauptet: „Le profil c'est l'homme", so bekennt er damit, dass er den Charakter als Urquell aller Äusserungen zu fassen sucht; denn das Profil giebt den Bezug nach aussen. Die Energie der Bewegungslinie, in scharfer Silhouette festgehalten, wirkt charakteristisch, wie ein Namenszug, eine moderne Hieroglyphe.

Jede weitere Modellierung der Formen, jedes Mitwirken naturgemässer Farben vermindert die Intensität des Eindrucks, die unmittelbar den Lauf der Vorstellungen bestimmen will. Deshalb lässt die Mimik in schneller Folge ein Runenzeichen das andere drängen, und die Gebärde der Tätigkeit ist ihr wirksamster Ausdruck, wie das Tätigkeitswort in der Erzählung des Epikers.

Gerade das Gegenteil waltet im plastischen Kunstwerk, wenn wir, von modernen Tendenzen absehend, sein Wesen und seinen Ursprung zu fassen suchen. Nicht auf dem Knochengerüst als solchem beruht es, sondern auf der Rundung der Glieder wie des Rumpfes, also auf dem Eindruck der vollen Form. Ob das Innere leer geblieben, wie im Bronzeguss, ob es massiv aus toter Materie besteht, wie im Marmorbild, die tatsächliche Struktur des Gerüstes bleibt ausser Betracht, so sehr es die stillschweigende Voraussetzung ihres Denkens, die natürliche Unterlage all ihres Dichtens bedeutet. Die Oberfläche der Gestalt, die ruhig sichtbare und tastbare, ist alles; — auf ihre körperbildenden Eigenschaften für unsere Sinne kommt es an, auf eine klare, sichere Bewährung des Daseins nach allen Seiten.

Ihre Seele ist das Selbstgefühl, wie das Raumgefühl die Seele der Architektur. Aber wie es sich in dieser um ein ganz Konkretes handelt, um volle Bewährung nach allen Seiten, nicht um ein Sehnen und Schweben nach einer Richtung, so verduftet auch das plastische Empfinden nicht in vage Schwärmerei oder schwindet nicht zusammen in Abstraktion, in der das Ich nur als Punkt, als letzte gedachte Einheit des Bewusstseins noch übrig bleibt, sondern das Selbstgefühl ist innig verquickt mit dem Körpergefühl, und all seine Träume sind weich gebettet in Dehnung und Fülle des eigenen Leibes.

Ein Rückblick auf die starren tektonischen Gebilde im Dienste der Baukunst belehrt am besten über den Wertunterschied zwischen dem Knochen-

gerüst, dem struktiv notwendigen Bestandteil hier und der vollen Form des wolgenährten Leibes, der gesunden Erfüllung jedes Gliedes, der jugendfrischen Schwellung dort. Wir brauchen nur bei jenen beiden Baustilen, die man als „organische" anerkennt, beim griechischen dort, beim gotischen hier, zu fragen, was „organisch" besagen will. Der Eindruck des hellenischen Baugliedes, der Säule vor allen, hängt an der plastischen Rundung, der harmonischen Ganzheit, der mafsvollen Betätigung des Gewächses, das über seine Geschlossenheit nicht hinaustritt zu irgendwelcher einseitiger Inanspruchnahme. Wir versetzen unseren ganzen Körper als Einheit vom Kopfe bis zu den Füssen in die Säule, suchen ein Analogon unseres gesamten Leibes in ihr, ein Einzelwesen als Ganzes. Der Eindruck des gotischen „Dienstes" oder der „Rippe", die ihn fortsetzt, bis zum Höhepunkt, wo mehrere Glieder zusammengreifen, wird wesentlich bestimmt durch die mimische Streckung, die einseitige Anspannung der Kraft, die alles Übrige zusammenrafft zu einem Aufwand in Einer Richtung, in der allein doch nicht das Ganze, sondern ein Teil, (die Hälfte unter einem Spitzbogen, ein Viertel unter einem Gewölbejoch) geleistet werden kann. Wir finden uns überall hinausgewiesen über das Einzelne, und nicht auf ruhigen Zusammenhalt wie in der Säulenreihe mit ihrem Gebälk, sondern auf weitergehendes Streben, als wäre der gotische Gliederbau ein Ineinandergreifen von lauter Extremitäten oder Hebelarmen an senkrechtem Rückgrat mit geschlossenen Standbeinen darunter. In beiden Fällen voll-

endet die Skulptur den Schein organischen Lebens in ganz verschiedenem Sinne. Im antiken Bau das befriedigte Dasein in den Schranken klarer Gesetzlichkeit, nach dem Herzen statuarischer Kunst; im mittelalterlichen die Arbeitsteilung in angestrengtem Gebaren, zum Vollzug eines gemeinsamen Willens, der Selbstentäusserung im Dienste eines höheren Zieles.

Und ebenso die zugehörige Bildnerei: die gotische opfert einen beträchtlichen Teil der Körperfülle, beschränkt die organische Form auf dürftige Magerkeit, um die Energie des Ausdrucks, die Eindringlichkeit der Gebärde zu steigern; aber mit jedem Schritt in dieser Richtung nähert sie sich dem Wesen der Mimik und verliert an plastischer Wirkung, soviel sie an geistigem Leben gewinnt. Mit der ausladenden Bewegung wächst die Abhängigkeit vom weiteren Zusammenhang, so dass auch die einzelne Figur nur in Gemeinschaft mit anderen ein Ganzes bildet. Der hellenischen Statue dagegen scheint die Betonung ihrer Selbständigkeit das vornehmste Anliegen; dessen Befriedigung wird mit Mitteln versucht, die im Zwischenreich Tektonik vorbereitet, auch von der Baukunst verwertet werden. Basis und Postament warnen einzeln oder gemeinsam, je nachdem es nötig wird, vor jeder Verwechselung des Standbildes mit den Dingen des Tageslaufes. Aus dem Durchschnittsmafs steigt die Gestalt auf ein freieres Niveau, wo die dunklen Mächte des Geschehens, die uns alle mit sich fortreissen, schonend zurückweichen, wo des Leibes Notdurft und Nahrung sich aufhebt

zu Gunsten bleibender Bedeutung. Auch darin geht die Plastik noch Hand in Hand mit der Architektur, dass sie in dauerhaftem Material ihr Gebilde vor schneller Veränderung schützt, den Bestand sichert, ja durch Geschlossenheit die Angriffspunkte des Verderbens mindert. So meidet sie wol geflissentlich wie jene Schwester die allzu treue Wiedergabe organischen Lebens, die Spuren des Stoffwechsels und der Auflösung, der alle Geschöpfe der Wirklichkeit unterliegen.

Freilich, wo die Wärme des Lebens weicht, wo uns die überzeugende Berührung mit dem Fleisch von unserem Fleisch versagt wird, da müssen andere Wahrzeichen leibhaftigen Daseins, verwandter Organisation desto stärker sich geltend machen. Damit der Zweifel an der Gemeinsamkeit des Wesens nicht aufkomme und befremdend jede Annäherung störe, bedarf das Bildwerk schon für den ersten Anblick eines Reizes, der als unverkennbare Äusserung inneren Lebens unsere Vorstellung in den Umkreis organischen Daseins lockt. Es ist das „Motiv“, das unmittelbar verständlich, sofort die Bewegungsvorstellung in uns selber weckt und als Körpergefühl durch alle Glieder zittert, — sein Anblick das wirksamste Mittel, die Beziehung zwischen dem menschlichen Subjekt hier unten und dem körperlichen Abbild droben herzustellen. Diese Wirkung eines Impulses von innen her, von jenem Mittelpunkt, den wir alle spüren und im Zusammenhange wissen mit den äussersten Spitzen unseres Leibes, ist für den Bildner etwas Selbstverständliches, weil es der Im-

puls für sein eigenes Schaffen war, für den Beschauer etwas Notwendiges, weil es den Impuls für seine Teilnahme erst geben soll. Die Stärke des Motivs und seine eindringliche Kraft können sehr verschieden sein; es wäre ein schweres Missverständnis, wenn man meinte, wir forderten hier bestimmte Tätigkeit oder gar ausgreifende Handlung und vergässen die lange Stufenleiter, die von dramatischer Intensität, vom gewaltsamen Hervorbrechen der Erregung hinunter führt in die Gründe organischen Lebens, harmonischen Daseins, zu jenen sanften Regungen rein vegetativen Zusammenhangs, der aus griechischen Meisterwerken wie der Hauch einer Pflanzenseele zu atmen scheint. Aber die entscheidende Klarheit über Verhältnis und Abstand der Gliedmafsen von der Vertikalaxe des Organismus, in der wir sofort die Einheit zu suchen gewohnt sind, — sie ist wichtiger für den Glauben an das Gebilde von Menschenhand als die Vollständigkeit des körperlichen Ganzen selbst. Und diese Entfaltung vom Mittelpunkt, vom Sitz des Lebens aus, erfassen wir im Motiv. Mit dem Verständnis der einheitlichen Bewegung, die vom Centrum ausgeht, unserem Blick also entgegendringt, vollzieht sich die Anerkennung von Unseresgleichen eher, als wir noch Zeit haben, nach dem Vorhandensein aller Körperteile oder der Gleichberechtigung der räumlichen Ausdehnungen zu fragen.[1])

1) Ich betone dies absichtlich im Hinblick auf die leicht missverstandenen Ausführungen Adolf Hildebrands, Das Problem der Form. Kap. IV und V.

Die Lebensäusserung, auf die das Auge des ankommenden Beschauers stösst, ruft in diesem sofort Erinnerungsbilder auf, die das Wahrzeichen da zum eigenen Erlebnis ergänzen. Sie bezieht sich auf so viel Erfahrungen unserer Tastregion, dass die leibliche Unterlage als notwendige Voraussetzung, als gewohnter Schauplatz des Vollzuges sich von selber hinzufindet, selbst ohne wirklich dazusein, und erst allmählich verlangt das Auge, bei erneutem Verfahren, die Bewährung der vollen Körperform.

Erst nun freilich, wo mit diesen Gesichtseindrücken sich jene Tastgefühle verbinden, erwächst der plastische Genuss im eigentlichen Sinne. Und unmittelbar nach jener blitzschnellen Auffassung des Motivs als Äusserung eines organischen Lebewesens leitet sich die Erscheinung aus der Möglichkeit mimischen Verlaufes entscheidend über in den Gesichtskreis der plastischen Beharrung: die Körperbildnerin unter den Künsten tritt in ihr volles Recht.

Und sollte man meinen, das Verfahren, das wir soeben verfolgt, sei erst in Zeiten bewusster Meisterschaft möglich, gehöre also nur den Werken einer hoch entwickelten Bildnerkunst an, so dürfen wir einerseits daran erinnern, dass die ästhetische Theorie, die heute gelten will, sich gewiss nur auf diese Höhepunkte des Schaffens zu berufen braucht, dürfen aber andererseits auch dem Verlangen nach genetischer Erklärung die befriedigende Auskunft geben, dass die primitive Plastik schon instinktiv für die Hauptsache, die wir betonen, mit einer Sicherheit sorgt, die nur den denkenden Künstler von heute in Er-

staunen setzt. Die Mittelaxe des Körpers, beim Menschen das Höhenlot mit seinem Kopf darauf, wird als Dominante so entschieden hervorgedrängt, dass über die Lebensaxe des Geschöpfes kein Zweifel walten kann. Mögen die Arme der Gestalt noch so leblos anliegen, die Beine noch so gerade dastehen, ohne die Kniee voneinander zu lösen, mag die Figur sitzen oder stehen, aufrecht ist sie, und dazu gehört fühlbare Haltung, Kraft, Willen, Leben, und der Kopf darauf vollendet das Symbol zu unfehlbarer Wirkung.

Da gelangen wir zurück zu dem Ausgangspunkt, wo die plastische Gestalt und die tektonische Form, die beiden Erzeugnisse der Körperbildnerin, sich schieden. Die starre Gesetzmäfsigkeit der Bildung, das Fernhalten aller Spuren vergänglichen Stoffwechsels, alles Erlahmens und Erneuerns der Kraft, denen organische Geschöpfe in Wirklichkeit unterliegen, — sie sichern dem körperlichen Ding da den Charakter festen Bestandes, dem wir vertrauen wie dem Boden unter unsern Füssen oder dem ragenden Fels an unserm Wege. Das Standbild teilt mit dem Pfosten die aufrechte Haltung; aber die Säule wird zur Bildsäule durch die letzte Loslösung ihres Kopfes aus dem tektonischen Zusammenhang, durch Betonung und Bekrönung dieser Wahrzeichen für ein Individuum, — für das organische Geschöpf, und das aufrechte Wesen des Menschen, der sich selber hinstellt, wo er will.

Und stellen wir diese plastische Tätigkeit, unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt der Körperbildung

auf der einen Seite, nun der Architektur als Raumgestaltung auf der andern Seite gegenüber, so lässt sich wol der ursprüngliche Anteil jeder der beiden Schwestern an der gemeinsamen Anschauungsform bestimmen, indem wir sagen, die Wurzel der plastischen Darstellung liege im Höhenlot, die der architektonischen Schöpfung dagegen in der Tiefenaxe. Jede Raumentfaltung vom menschlichen Subjekt aus bewegt sich am notwendigsten und natürlichsten zunächst auf der Bahn unseres Vorwärtsgehens, Vorwärtssehens und des vermittelnden Hantierens mit den ebenso vorwärts pendelnden Armen. Jede Körperbildung durch Menschenhand legt dagegen die Erfahrungen des eigenen Leibes zu Grunde und findet in der aufrechten Axe unseres menschlichen Baues ihren natürlichen Halt, bewegt sich also zunächst in der ersten Dimension, wie die Raumgestaltung in der dritten. Wie wäre es, wenn der übrigbleibenden dritten Schwesterkunst, der Malerei, als ursprünglichste Gabe nun die Breitendimension zugefallen wäre, auf dass auch sie damit wuchere nach ihren Kräften?[1])

---

1) Doch sei daran erinnert: „Die reine aprioristische und ebenso die konkrete Vorstellung des Raumes involviert die Annahme einer Ausdehnung nach allen Dimensionen; die Reduktion derselben auf drei ist eine reine Abstraktion unsres Verstandes. Diese Abstraktion steht in keiner direkten Beziehung zu der Wahrnehmung des Räumlichen und scheint ihren Ausgangspunkt von den Beobachtungen über den Fall der Korper im Raume oder über die Wirkungen der Schwere zu nehmen. Es ist sonst gar keine Veranlassung zu finden, wodurch wir bewogen werden konnen, die Ver-

Ohne Zweifel, betrachten wir die menschlichen Künste für die dreidimensionale Raumanschauung vom Standpunkt des Homo sapiens und sehen in ihnen, wie in jeder Äusserung des Menschengeistes, eine Auseinandersetzung mit der Welt, in die wir gestellt sind, so rückt die Plastik in den Mittelpunkt, übernimmt, als Körperbildnerin nach dem Ebenbilde des Menschen selbst, die Dominante unseres eignen Leibes, die stets auch die Mittelaxe unserer anschaulichen Auseinandersetzung mit der Welt abgeben wird. Ist doch, wie man uns sagt, unsre leibliche Organisation die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen. Die Plastik jedenfalls beruht auf unserm Körpergefühl. Nicht so die Architektur. Sie geht über Körperbildung weit hinaus und kann deshalb nicht damit auskommen, nur auf den Menschen als körperliches Wesen Bezug zu nehmen. Sie übernimmt die weitere Auseinandersetzung mit der Welt um uns her und wird ebenso stark bedingt von der geistigen Organisation. Sie verwirklicht die Raumanschauung des Menschen, und zwar nach Mafsgabe der Idealvorstellungen, die wir aus unsern sinnlichen Erfahrungen herausarbeiten, indem wir der innern Nötigung unsrer Anlage folgen. Sie führt von unklaren und deshalb unbefriedigenden Anfängen zur vollen Eroberung der dritten Dimension, zu einer Leistung des eignen Vermögens, deren Gewinn uns gerade die Architektur in voller

tikale irgend einer anderen Richtung gegenüber zu bevorzugen." Aubert, Physiol. Studien über die Orientierung. Tübingen 1888.

Klarheit und Gesetzlichkeit wieder zu Sinnen führt. Raumgefühl und Raumgestaltung dringen vom Menschen aus in die Unendlichkeit vor, mag die architektonische Phantasie zuletzt auch nur Luftschlösser bauen, in denen sie alle Möglichkeiten der Raumgesetze erschöpft gleich der Raumwissenschaft, Mathematik.

Vielleicht ist diese Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises in ihrer ausgesprochenen Richtung und Konsequenz erst möglich, wenn eine Erweiterung über den eignen engen Standpunkt des Einzelwesens voraus oder nebenher gegangen. Bevor unser Blick in die Ferne schweift und die Weite durchdringt, liegt in der Nähe noch ein Gewinn bequem vor unsren Füssen, greifbar für unsre Hände da. Im Tastraum selber bietet sich Gelegenheit genug, die B r e i t e zu erfassen. Aber für die schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt liegt erst da Veranlassung vor, die zweite Dimension weiter auszubeuten, wo sie über die Körperbildung selber hinausstrebt, d. h. jenseits des Tastraumes: — für das Auge.

Gestaltet die Architektur den R a u m, die Plastik den K ö r p e r, so bleibt der dritten Schwester Malerei nur das Nebeneinander der Körper im Raum übrig, und damit in erster Linie die Verfolgung der zweiten Dimension. Sie vereinigt also die beiden Bestandteile unsrer Welt, die von den andern beiden Künsten je einzeln behandelt werden, nun aber lediglich für das Auge, d. h. indem sie Körper und Raum wie in einem Spiegel auffängt, — oder richtiger

zugleich und anspruchsloser gesagt, wie es auch bescheidenen Anfängen dieser neuen Kunst entspricht —, indem sie sie auf einer Fläche zur Erscheinung bringt. Sie unternimmt darin keinen Wettstreit mit den Schwesterkünsten, schmälert nicht deren angeborene Rechte; denn sie lässt das Tastgefühl, die Grundlage alles plastischen Schaffens, ebenso aus dem Spiel wie die Ortsbewegung, den Urquell aller Hauptmotive der Architektur, und begnügt sich vollends mit dem Augenschein. Die Projektion auf die Fläche, und zwar von Körpern mit samt dem umgebenden Raume, das ist ihr Gegenstand, das Ziel ihres Strebens, ihr Beitrag zur anschaulichen Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt: — das Bild.

Diese Zusammenfassung von Raum und Körpern zur Einheit wird zunächst nur möglich, indem sie auf einen Teil der vollen Wirklichkeit beider verzichtet, nämlich auf die dritte Dimension. Die Erweiterung geht also auch hier vom menschlichen Subjekt aus und behält als unentbehrlichen Bestandteil des eignen Ich unsre erste Dimension bei. Das Höhenlot im eignen Körper ergiebt den Ausgangspunkt für alles Hinausgehen über uns selbst, also auch für die Eroberung der zweiten Dimension, und für die einfachste Verbindung der beiden Ausdehnungen, die Fläche. Die Breite selbst ist zunächst Diremtion vom innern Fixierpunkt aus, nach den Seiten. Solange diese Erfahrungen in der dunkeln Region unsres Tastraumes bleiben, wachsen auch dem schöpferischen Gestaltungstrieb nur

Anregungen zu, die wieder durch Tastwerkzeuge in die Wirklichkeit des Tastraumes übergeführt werden können, den Drang nach Verkörperung auslösen. Erst wo das sehende Auge hinzutritt und den Gesichtskreis über die nächste Umgebung unsres Leibes erweitert, verlässt auch die künstlerische Betätigung die greifbaren Gränzen der Tastregion und damit den eigensten Boden der Plastik. Wo das konvergierende Sehen aufhört, um zunächst die Körperhaftigkeit jedes Gegenstandes zu konstatieren, und die Augenaxen sich der Parallelstellung nähern, also auf weitere Entfernungen einstellen, — da breitet sich das Sehfeld aus, wie eine Fläche, in die sich Augenschein der Körper und Augenschein des Raumes strecken, nach den zwei Ausdehnungen nur, die die Fläche bietet. Erst allmählich entdeckt das Augenpaar wie mit feinsten Fühlfäden auch im flächenhaften Schein die Anweisungen auf die dritte Dimension und folgt dem Anreiz, die Vorstellung auch nach der Tiefe zu vollziehen. Mit dem Sehfeld, — auf der Gränze zwischen unsrer Tastregion und der fremden Aussenwelt, — ist der Wirkungskreis der Malerei gefunden. Ein zweidimensionaler Auszug aus Körpern und Raum ist auch das erste Ergebnis ihrer Tätigkeit; erst allmählich stellt sich auch bei ihr die Anwandlung ein, die dritte Dimension zu ertäuschen; Verkürzung und Linearperspektive, Modellierung und Luftperspektive werden die mühsam erworbenen Darstellungsmittel in dieser Richtung, erst lange nachdem der Gegenstand der Malerei als eigner Kunst schon sicher ergriffen war.

DIE ENTDECKUNG DES MALERISCHEN

Weiss nicht das alte liebe Märchen von der Entstehung der Malerkunst, soviel auch Kunstgelehrte seiner spotten, recht wol, warum es sich handelt? Wenn ein Mädchen das Bild des Geliebten zu bannen sucht, das die Sonne gegen die Wand geworfen, so erfasst es mit voller Seele, worauf es ankommt. Der Schatten giebt den Schein des Körpers, die helle Fläche bedeutet den Raum, der ihn beherbergt. Aber wenn die Sonne weicht, so hilft kein Flehen; sie muss zum Augenblicke sagen: „Verweile doch, du bist so schön!" — Die liebende Hand, im Wasserkrug befeuchtet, netzt den Schatten. Sieh, er bleibt; er malt sich dunkler auf dem Kalk der Mauer. Aber dies Abbild ist noch zu vergänglich; der neidische Lufthauch liebkost es ungesehen und trägt es fort. — Oder war es die Wand, die eifersüchtige selber, die es aufgesogen? — Beide gar machen sich's streitig und zeigen noch grausam ein Zerrbild vor den Augen des Mädchens. Am nächsten Abend fährt die erfinderische Hand schon mit dem feinen Nagel des Fingers um den Rand des Schattens, die Oberfläche nur leise zu ritzen. So bleibt der Umriss wenigstens der dunklen Silhouette stehen. Aber wie matt ist die Form, wenn der Schatten entflieht; wie gierig bemächtigt sich auch seiner die Dämmerung!

Zwei wichtige Anfänge sind damit für die Kunst der Malerei gewonnen: das Aquarell dort, die Zeichnung hier. Ja, mit dem Umriss, den die scharfe Spitze des Nagels zu ritzen versucht, den eine Scherbe, ein Kiesel, ein Pfriemen gar und vollends ein Messer schon weitaus vervollkommnen würden, — mit diesem zarten Streifen am Rande ist die Gränze zwischen Malerei und Plastik gezogen! — so wenigstens meinten wir alle, die das Relief zur Plastik rechnen. Wird die scharfe Spitze benutzt, den Umriss zu verstärken, die Furche auszutiefen, so dass sie über die Oberfläche hinaus den Ansatz andrer Flächen in der Tiefenrichtung beginnt, da ist auch über den Anfang der Körperbildung kein Zweifel. Wird andrerseits vom Umriss ausgehend nach dem Innern dieser Form abrundend weitergearbeitet, so dass die Gestalt sich aus dem Grunde herauszumodellieren beginnt, da lässt die Hilfe des Tageslichts vollends keine Verwechselung mehr mit ebenflächiger Abbildung zu.

Auch das Relief giebt, wie die Malerei, Körper und Raum zugleich. Es behandelt also den selben Gegenstand, wird man sagen, den wir der Malerei zugewiesen glaubten. Aber es versucht diese Aufgabe noch ganz mit den Mitteln der Plastik, d. h. als Sache der Körperbildnerin zu lösen. Die Reliefkunst gehört also in ein Zwischenreich zwischen Malerei und Skulptur, wie die tektonische Körperbildung — der Bauglieder z. B. — ein solches zwischen Skulptur und Architektur erfüllt. Ebendeshalb kann aber die kritische Beleuchtung auch dieser Mittelregion

erst Erfolg versprechen, wenn vorher das Wesen beider Nachbarinnen im Innersten erfasst ward. Wir folgen somit, vor jedem Versuch die Gränzen der Malerei und der Reliefskulptur genauer zu bestimmen, dem eignen Wege der erstern weiter.[1])

Wird statt des farblosen Stiftes irgend ein abfärbender, eine Kohle, ein Stück Kreide oder gar der Pinsel mit farbiger Flüssigkeit statt des reinen Wassers vorher, genommen, — so bedeutet das ebenso viele Fortschritte auf dem Boden der Malerei. Hier Bemühungen des Pinsels, dort des Griffels, aber zu dem gleichen Behufe: mit irgend einem Unterscheidungsmittel für das Auge die Gegenstände der Aussenwelt auf der Fläche zur Erscheinung zu bringen, so dass ein Bild des Nebeneinander der Dinge im Raum entstehe. Erst die Ausbeutung eines Gegensatzes wie Hell und Dunkel giebt die Unterscheidung selbständig genug. Wir mögen, wo sie mit trockenen Pigmenten arbeitet, eher von Zeichnung zu reden geneigt sein, wo aber ein flüssiger Farbstoff aufgetragen wird, die Malerei im engern Sinne suchen; — viel wichtiger ist in diesem Stadium der Anfänge der Unterschied zwischen dem Umriss und der Silhouette. Die letztere, der Schattenriss, ist gewöhnlich eine dunkle Fläche, die auf einer helleren sich abgränzt, — mag auch gelegentlich die Umkehrung versucht werden. Die Ausfüllung mit einem gleich-

1) Auf anderm Wege, nämlich von der Natur der Darstellungsmittel aus, versucht diese Gränzbestimmungen Guido Hauck in den Preussischen Jahrbüchern 1885, Juliheft. Wir kommen bei andrer Gelegenheit in diesen Beiträgen darauf zurück.

artigen Ton enthält für unsere Empfindung einen volleren Abklatsch des Dinges, einen sinnlicheren Auszug des Körpers, das den Schatten hergab, so dass wir ihm mehr von der Realität des Kopfes, der Menschenhand oder gar des ganzen Geschöpfes beimessen. Der Schatten eines Baumes bürgt uns mehr für die Wirklichkeit als sein Umriss. Der letztere, die Gränze dieses Schattens allein, ist schon eine weit gediehene Abstraktion, die sich von dem leibhaftigen Ding fast wie ein Begriff von der lebendigen Anschauung unterscheidet. Welch ein Aufwand frischer Einbildungskraft tritt beim vollen Erfassen solcher Abbreviatur der Erscheinung schnell und unbewusst in Vollzug, sobald die Verbindung des Umrissbildes mit dem Vorrat der Erinnerungsbilder einmal angeknüpft ist! — Ein Schritt weiter im gewohnten Gebrauch, und wir sind bei Hieroglyphen, bei Bilderschrift und Systemen vereinbarter Zeichen für die Mitteilung mannichfachen Inhalts angekommen, — d. h. auf einem Abwege, der uns vom Anliegen der Kunst, die wir verstehen möchten, weit entfernt. Die Fläche wird dann nur Mittel zum Zweck, verliert ganz ihre eigentliche Natur und ihre ursprüngliche Bedeutung als zweidimensionale Raumform. Wo aber nicht geschrieben, sondern gezeichnet oder gemalt, d. h. abgebildet wird, da ist die Bildfläche stets Vertreterin des Raumes, in dem die Dinge sind, die sich auf ihr abbilden, — und diene sie auch nur als Schattenfänger. Sie bedeutet, wie wir vorher von der hellen Mauer mit dem Profil des Geliebten gesagt haben, mindestens das Raumvolumen, das den Körper umgiebt, von

dem der Schatten herrührt, und dessen Umriss sie aufnimmt. — Ja, sie bedeutet schon in dieser natürlichen Projektion noch ein gutes Stück mehr, das dem Abstand der Lichtquelle hinter dem schattenden Körper Rechnung trägt. Durch mein offenes Fenster sehe ich eine weisse Mauer; die Sonne scheint dagegen und wirft den Schatten eines Orangenbäumchens auf die helle Fläche: das schlanke Gezweig durchkreuzt sich mannichfach zwischen dem Stamme in der Mitte und dem Blätterkleid darüber; die einzelnen Blätter selbst malen sich in mancherlei Stellung: überall deutliche Anweisungen auf die räumliche Erstreckung innerhalb des Gesamtvolumens, das der Schattenriss erfüllt. Und doch liegt der Gegenstand nicht auf der Mauer, sondern die helle Fläche scheint noch Luft zu haben, jenseits der letzten Blätterspitzen und äussersten Schattenmassen. Nicht ganz so leicht überzeugt man sich von der Raumwirkung, wenn nur der Schatten eines Kopfes, im Profil etwa, auf die Fläche fällt; aber eine abstehende Haarlocke, halb durchleuchtet, trägt viel zur körperlichen Auffassung und zum Postulat des Raumvolumens bei. Und eine Silhouette daneben, aus grauem Papier geschnitten auf die Mauer geklebt, macht sofort den Unterschied deutlich.

Da ist der reine Umriss im Vorzug vor dem ausgetuschten. Aber er muss auch Rechenschaft geben über jede Einzelform, überall die Gränzen der Teile aufsuchen und umschreiben, eine Bestimmtheit des Besonderen durchführen, die der natürliche Schatten gar nicht aufweist und die wir von diesem

auch gar nicht verlangen, weil die Abstufungen des Dunkels in breiteren Massen und die Schärfe des Kontrastes in vereinzelten Bestandteilen zugleich, über die Nähe dieser und die Ferne jener Auskunft geben.

Beim linearen Abbilde haftet das Interesse immer noch an der Körperform; es geht von der plastischen Auffassung, der Gestalt für sich aus, und nur der Zwang der Projektion auf die Fläche, die Nötigung, alle Symptome der dritten Dimension auf die beiden andern zurückzuführen, enthält dann für den Betrachter wieder den Anreiz, das flächenhafte Bild in die volle Rundung der Körper zurückzuübersetzen. Vom Körpervolumen aus vollzieht sich auch die Auffassung des Raumvolumens, in dem sie sich erstrecken.

Beim Helldunkelverfahren, — denn das ist jenes Nebeneinandersetzen stärker oder schwächer getönter Teilflächen auf die einheitliche Bildfläche — werden dagegen zuerst Raumwerte geschaffen, gleichgut, ob sich aus diesem Nebeneinander von hellen und dunkeln Flächenteilen nun Körperformen oder Raumformen für unsre Vorstellung zusammensetzen. Hier ist eigentlich die dritte Dimension die Leitungsbahn, auf der sich der Zusammenhang und die Absonderung vollzieht, und die Bestandteile aus den beiden andern Ausdehnungen krystallisieren sich gleichsam um diese Distanzfäden in der Tiefenerstreckung. Da diese selbst aber auf der Farbenfläche nicht vorhanden ist, kann nur die Abstufung von Hell und Dunkel, also die Reihe der Intensitätsgrade, den Anreiz zum Vollzug der Tiefenbewegung enthalten, die

wiederum als Beitrag des Subjekts erst hinzukommt.

In beiden Fällen bildet tatsächlich die Fläche selbst die Einheit, in welcher Körperschein und Raumschein zum Bilde zusammengehen. Und auf die Einheit gerade kommt es der Malerei an, je klarer sie sich des eignen Wesens bewusst wird und des Unterschieds von ihren Schwestern.

Der Gegensatz von Hell und Dunkel zur Unterscheidung, durch Pinsel oder Griffel auf die Fläche gebracht, ist nur Herstellungsmittel. Wir können also bei der Wesensbestimmung der Malerei als Kunst vorerst ganz ohne Farbigkeit auskommen. Wir stehen hierin auf demselben Standpunkt mit Guido Hauck und Heinrich Wölfflin, und im Widerspruch mit allen denen, die malerisch mit farbig verwechseln, oder gar die Nachahmung der natürlichen Farbigkeit als angeborene und ausschliessliche Aufgabe der Malerei betrachten.

DIE METAMORPHOSE DES BILDES

Sehr deutlich macht sich der veränderliche Wert der Fläche fühlbar, wenn wir die Buchmalerei des Mittelalters nach ihren verschiedenen Bestandteilen betrachten. Breitet sich auf der einen Seite vielleicht Initialornamentik mit ihrem Geriemsel und Schreiberschnörkeln aus, auf der andern Seite gegenüber die Erzählung einer Parabel oder die Veranschaulichung eines Psalms in mehreren Streifen, so macht sich bei horizontaler Lage des Buches auf

einem Tisch der Unterschied zwischen dem Raumwert der gleichen Fläche sehr stark bemerkbar. Die Darstellung in drei Parallelstreifen mit wenigen Figuren auf noch so neutralem Hintergrund zwingt uns, sie aufrecht zu denken, wie die Personen auf einer Grundlinie hingestellt erscheinen. Die Übertragung des Bildes aus der gewohnten Anschauungsweise, die für senkrechte Wandflächen sich am besten eignet, fällt gerade dem Laien als seltsame Freiheit auf, während der Gelehrte, der immer mit Büchern hantiert, so grundlegende Tatsachen völlig übersehen lernt. Das Geriemsel mag sich auf horizontaler Fläche ausbreiten, im Buch wie auf der Tischplatte selbst; der Schauplatz für menschliche Figuren muss wenigstens die Hauptbedingungen unsres gewohnten Grundes und Bodens voraussetzen, — ich sage absichtlich nicht — erfüllen. Stellen wir den Codex halb aufrecht auf ein Lesepult, so gleichen sich schon die Widersprüche zwischen beiden bemalten Seiten aus, wie in einer mittleren Proportionale, zwischen Ornamentik dort und Historien hier. Da ergiebt sich für die drei Reihen der letztern Seite sogar ein Vorzug gegen das starre Aufrechtstehen einer gleichen Wandmalerei: das unerbittliche Übereinander der Streifen löst sich, neigt sich zur Verwandlung in ein Hintereinander, wie die Fläche sich schräg zu uns stellt; unsre Phantasie richtet die Figuren vollends auf, wie vorher, und benutzt den verschiedenen Abstand leicht, fast unvermerkt zur Übertragung der örtlichen Erscheinung in zeitliche, zumal wenn die poetische Erzählung noch den

gleichen Verlauf anheimgiebt. Und nehmen wir endlich eine Darstellung mit unbestimmter Örtlichkeit, eine Vision, einen Traum, wo irdischer und himmlischer Schauplatz ineinander fliessen, da wird allzu grosse Bestimmtheit im statischen Verhalten nur Hindernis der Phantasie; ja die Beweglichkeit des Blattes selbst steigert die Illusion und befreit, im leisen Wechsel der Flächenlage zu uns, die Vorstellung vollends vom Gesetz der Schwere und den Schranken der Körperwelt.

Deshalb greift auch die entwickelte Wandmalerei des Mittelalters zu einem wirksamen Gegenmittel gegen die unbewegliche Starrheit des aufrechten Übereinander ihrer Bilderstreifen. Die Anordnung in mehreren Reihen, die Abfolge des fortlaufenden Inhalts, sie fordern beide die Ortsbewegung des Betrachters in vorgeschriebenem Gange und mehrfacher Wiederholung desselben Weges. Da wird die neutrale Haltung des Flächenraumes, den die Figuren als Hauptsache übriglassen, zu einer wesentlichen Erleichterung für die Beweglichkeit der Phantasie. Das gleichartige Himmelsblau oder vollends der glänzende Goldgrund, der nur einen idealen Raum bedeuten kann, entrücken auch die Vorgänge, die wir erschauen, über die Wirklichkeit und ihr gewohntes Durchschnittsmafs hinaus. Jede Andeutung eines bestimmten Schauplatzes, eine Baulichkeit vollends, wenn auch nur von der Aussenseite und flächenhaft wie die Personen, oder gar eine offene Halle, ein umschliessender Innenraum, jede Steigerung der Realität in räumlicher Beziehung fällt

schwer ins Gewicht und hemmt den Flug der Vorstellungen, so wertvoll immer die Kraft der Veranschaulichung für die Stärkung des Glaubens sich geltend macht.

Wo der Gang des Betrachters inne zu halten pflegt oder eine Schwenkung vollziehen muss, da bietet sich Gelegenheit, auch die Wandfläche vor seinen Augen anders zu behandeln. So wird die Schmalseite über dem Eingang hier, in der Apsis da, oder am Schluss der Kreuzarme gern zu einheitlicher Darstellung benutzt. Da breitet sich vor dem Blick des Kommenden eine Erscheinung göttlicher Wesen in ruhiger Gemeinschaft, ortlos und zeitlos hin, oder dem Gehenden drängt Himmel und Erde, ja der Höllenschlund zugleich entgegen, d. h. im „Jüngsten Gericht" gehen Höhenausdehnung und Tiefenvorstellung, erste und dritte Dimension wie selbstverständlich ineinander. Noch immer waltet nur die Fläche, das Nebeneinander in der Breite, als Einheit zwischen Körpern und Räumlichkeit.

So noch Giotto und selbst Orcagna. Und wo wir am Ausgang des Mittelalters, wie etwa in den Wandelbahnen des Camposanto zu Pisa, das Streben nach reicherer Schilderung des Schauplatzes erwachen sehen, da legt sich die Raumentfaltung zunächst in die Breite, wie die Gestaltenreihe selbst. Der Beschauer erlebt im Vorwärtsschreiten am Bilde entlang den Wechsel der Scenen und der Örtlichkeit. Die Längenausdehnung, die gemeinsame zwischen dem Publikum und den Personen der Legende, — sie fungiert für die Vorstellung als Tiefenaxe. Das

ist das Verfahren eines Antonio Veneziano, in den Geschichten des heiligen Rayner, und der letzten Trecentomeister, die dort malten, bis gegen Gherardo Starnina hin.

Mit dem fünfzehnten Jahrhundert stellt sich auch in der Malerei das Bedürfnis ein, die Darstellung des Raumes zu berichtigen, indem man versucht, die dritte Dimension auf der Fläche in vollerem Umfang zu ertäuschen. Und es ist bezeichnend für den ganzen Charakter dieses Vorganges: der eigentliche Urheber des Umschwungs ist ein Architekt, Filippo di Ser Brunellesco selber, und ein zweiter Architekt, Leon Battista Alberti, setzt diese Lehre für die Maler fort. Die Aufgabe, die jener stellt und seine Freunde, wie Masaccio und Uccello zu lösen unterweist, besteht darin, die Einheit von Körper und Raum nicht mehr in der Fläche, sei es in der einen oder der andern ihrer Dimensionen zu suchen, sondern, wie in der Aussenwelt selbst für das Auge des Erdenbewohners und seine Ortsbewegung zugleich sie sich vollzieht, in der Tiefenaxe. Da die Bildfläche diese dritte Dimension selber nicht bietet, muss sie erobert werden durch künstliche Mittel: das ist die Forderung der Perspektive, die Brunelleschi den Zeitgenossen vorkonstruiert, Leon Battista Alberti weiter ausgebildet hat.

Damit wird die Einheit auf einen andern Faktor der Wirklichkeit übertragen, auf den Raum, der im Bilde zur Erscheinung kommt. Das ist, so sehr die Linearperspektive und die bloss zeichnerische Bewältigung des Problems vorläufig überwiegen mag,

gewiss ein Fortschritt auch im malerischen Sinne. Nun erscheint dem Auge des Malers auch die menschliche Gestalt vor allen Dingen als Körper im Raume, gleich den andern Gegenständen um sie her, gleich dem Baume oder dem Felsblock, gleich der Säule droben auf dem Bau oder dem Schiffe drunten auf dem Wasser, gleich dem Lesepult im Zimmer oder dem Hüker in der Werkstatt. Der Raum, der sie alle umschliesst, nimmt sie auf in seinen gesetzmäfsigen Zusammenhang. Der Fussboden, mit seinem perspektivisch verjüngten Netz von mehrfarbigen Platten, die Balkendecke mit ihrer entsprechenden Verkürzung, die Seitenwände, die nach der Mitte zu zusammenfliehen, und die Schlusswand, die den Schauplatz von der weiteren Aussenwelt abtrennt, umstricken alle Dinge darinnen mit sichtbaren Fäden der regelrechten Konstruktion. Der Raum einigt sich mit den Gegenständen darin nur um den Preis, dass sie aufgehen in ihm, abhängig bleiben von ihm nach allen Seiten, bis zu jenen Gränzflächen, die unten und oben, hüben und drüben und in der Mitte hinten die Blicke des Beschauers auffangen. Es ist eine Einheit nach dem Herzen des Baumeisters. Fast möchte man sagen, es sei im Grunde nur eine Übertragung des gotischen Systems auf die Malfläche, mit all seiner Folgerichtigkeit bis ins Kleinste hinein. Was Andrea Orcagna in seinen Reliefs am Tabernakel in Orsanmichele nach Puppenstubenart für die Figuren durchführt, das wird auf die Ausdehnung und Umwandung der Schaubühne selber angewandt, im Flächenbilde wiedergegeben. Der sogenannte

„Realismus" der Quattrocentomaler beruht also auf einer Unterlage systematisch ausgebildeter Tektonik nach gotischer Schultradition.

Aber, wo immer der Innenraum sich öffnet oder der Architekturprospekt einen Seitenblick ins Freie gestattet, wo der blaue Himmel und die Landschaft draussen hereinschauen, da lockert sich der Bann des Rahmens, der die strenge Gesetzmäfsigkeit des Mikrokosmos drinnen umschliesst, — da klingt es wie ein Mahnruf aus der Weite der Welt herein, dringt es wie ein Atemzug in die Enge, und wir merken die Befangenheit. Diese „Realisten" der Frührenaissance machen indess völlig Ernst mit ihren perspektivischen Gesetzen, wie bei den Menschengestalten, gemalten und gemeisselten, so auch bei der Natur, die ihr Auge umspannt und durchdringt. Man versucht auch unter freiem Himmel den ländlichen Gründen mit Zirkel und Richtscheit zu Leibe zu gehen, auch hier die Einheit des Raumes um eine Tiefenaxe, um einen Centralpunkt, in der Mitte gar, durchzuführen. Und wo die Mauern, die Häuser der Stadt, die tektonischen Hilfsmittel des Perspektivikers keinen Anhalt mehr gewähren, da müssen die Felsblöcke noch lange hin als Handhabe dienen, ja die Berge selbst herhalten, sei es auch in menschlicher Verkleinerung und berechneter Zerstückelung, die den mächtigen Eindruck der Natur vollends aufheben. Jacopo Bellini und Andrea Mantegna mit ihrer paduanischen Gelehrsamkeit, dann die Erben altumbrischen Raumsinnes Piero de' Franceschi und Pietro Perugino bezeichnen mit ihren bekann-

ten Namen eine Reihe fortschreitender Entwickelung, die weit über Florenz hinausreicht. Fügen wir noch den einen, Melozzo da Forli, hinzu, so ist auch die Eroberung des Himmels eröffnet, der im Aufstieg durch den Innenbau nach den Erfahrungen des irdischen Raumes bemeistert wird.

Drei wenigstens von diesen, Perugino, Melozzo und Piero de' Franceschi als ihr Lehrer, besitzen allesamt schon Mittel zur Erlösung, gleichwie der malerische Genius eines Masaccio am Anfang und eines Giovanni Bellini am Ende des Jahrhunderts. Sie kennen das Medium des Lichtes und der Luft, — eine andere Einheit ausser der linearen Konstruktion, ein anderes Gesetz der Natur als die starre Ausdehnung der Körper und des Raumes allein. Während diese letzteren beide ihren Zusammenhang im Dasein dem Menschenkinde nur auf dem Erdboden selber bewähren, auf dem alltäglichen Grunde seiner eignen Existenz, gehören Luft und Licht schon fühlbar genug einem weiteren Zusammenhang an. Sie kommen beide aus der Höhe, aus der Weite des Alls, und werden uns so zu Boten des Unabsehbaren, rufen Ahnungen in uns wach, die das wolbekannte Spinnennetz der eignen Wirksamkeit durchbeben und dann und wann zu zerreissen drohen. Sie machen dem menschlichen Auge schon den Wechsel von Tag und Nacht, die Unterschiede des Wetters, der Tages- und Jahreszeiten erkennbar, und damit die Abhängigkeit des Einzelwesens und seines engen Schauplatzes auf Erden von dem grösseren Ganzen, das sich als weiterer Gesichtskreis herumlegt. Noch

ehe der rechnende Verstand der Wiederkehr dieser Erfahrungen beizukommen trachtet oder gar imstande ist, sie zu deuten, bemächtigt sich das dunkle Gefühl der Grundtatsachen des ererbten Lebens. Und im Bilde sehen wir die Einwirkung der ausserhalb bestehenden Verhältnisse mitgegeben. In, mit und unter dem umgebenden Raum empfangen wir die Bedingungen des Daseins für den dargestellten Gegenstand, die Beziehungen, in die er sich zur Aussenwelt gesetzt, ja seine Vergangenheit und Zukunft mitten in der Gegenwart, das heisst auch eine Ahnung der Unendlichkeit.

Wie ein heiliges Mysterium erschliesst sich dieser Zusammenhang mit der weiten Natur durch Licht und Luft den Künstlern, die wir soeben genannt; aber es währt noch lange, bis es als Kern einer neuen Aufgabe, als eigenste Anwartschaft der Malerei erfasst wird. Denn der tiefste Sinn dieser neuen Offenbarung steht im Widerspruch zur ganzen Schultradition des Quattrocento, vielleicht zum wesentlichsten Zug des italienischen Kunstgeistes überhaupt.

Gleichzeitig mit Vittore Pisanello hier und Masaccio dort war fern im Norden die niederländische Kunst diesem Ziele schon näher gekommen. Auch sie entringt sich unmittelbar dem gotischen Kunstsystem. Auch sie huldigt eine Weile dem plastischen Ideal, als wäre sie, auf dem Boden des steinernen und des hölzernen Bildwerks der Kathedralen selbst erwachsen, ursprünglich nichts andres als Bemalung, und handhabte im klaren Gegensatz hier den

monochromen Anstrich mit Steinfarbe oder Gold, dort im vollen Wetteifer mit Buntheit und Schimmer des Festprunkes die natürlichen Farben des Menschen und der Dinge sonst, bis hinein in die kleinsten Einzelheiten, die das Auge nur bei liebevollem Verkehr in nächster Nähe zu entdecken vermag. Wie seltsam stehen am Genter Altarwerk die Einzelfiguren in plastischer Durchführung gemalt oder die Reliefbilder mit ihrer wirklichkeitstreuen Färbung den völlig anders gearteten Bestandteilen gegenüber. Hier die steinfarbenen Heiligen und die lebensvollsten Bildnisse nebeneinander, dort droben an der Innenseite die nackten Gestalten des gefallenen Menschenpaares, wie arme Sünder an der Schwelle des Heiligtums, wie fern und entfremdet dem einstigen Urbild, das in der Mitte tront: Gottvater selbst, der statuarisch losgelöst aus aller Bedingtheit doch im eignen Willen den Zusammenhang des Ganzen beherrscht, mit den nächsten Ausstralungen zur Seite, die an ihrer vornehmen Stelle doch abhängig und bedingt erscheinen, wie seine Werkzeuge, dem Herold und der Gebärerin des Sohnes. Zwischen den äussersten Gegensätzen göttlicher Vollkommenheit und irdischen Mangels die singenden und musizierenden Vermittler, wenige Gestalten, aber völlig wirkliche, wie auf dem Orgelchor der Kirche beim Hochamt oder am Altar selbst, in voller Farbenpracht und eifrigem Bemühen, leibhaftige Knaben und Mägdlein von Gent, aber auch ganz reliefmäfsig angeordnet, wie bei Luca della Robbia im weissen Marmorschmuck der Domtribüne zu Florenz. — Dagegen „die Anbetung des

Lammes" drunten und der Zug der frommen Scharen von den Seiten her nach dem Mittelpunkt der Welt, und ebenso an der Aussenseite droben der Gruss des Engels in Mariens Wohngemach, mit dem Ausblick auf die Strassen und Häuser der Stadt, aus dem traulichen sauberen Heim in die lachende Weite! — Wie fortschreitend anders diese Breitbilder, wenn wir vom Einblick in den Söller des flandrischen Hauses zu den gerechten Richtern und heiligen Streitern, zu den Einsiedlern und Pilgern, die wieder reliefmässig vermitteln, und zu dem Bild der Offenbarung des höchsten Heils, dem fernen Ziel der Sehnsucht weiterdringen. Da liegt die allmähliche Entdeckung des Malerischen in deutlicher Folge vor uns ausgebreitet, und bezeichnend genug für die germanische Renaissance, die Wiedergeburt des Menschen von Innen her. Das innigste Geheimnis der Seelen erscheint als Fernbild, die menschlichen Gestalten dort nur in kleinem Mafsstab noch und zu Scharen gesellt, so dass der Einzelne verschwindet, aufgeht im Zusammenhang des Ganzen, beseligt, im göttlichen Symbol die Gemeinschaft mit dem Unendlichen zu spüren.

Das ist auch der letzte Sinn der Wirklichkeitswunder eines Jan van Eyck mit ihrer Hingebung an den mannichfaltigen Schein der Dinge, der in Sonnenlicht und Spiegelglanz zahllose Fäden des Zusammenhangs hinüber und herüber spinnt, und auch den Menschen nur in seinem selbstgeschaffenen Heim, mit allem liebgewordenen Hausrat zugleich, zu fassen lehrt. Von unsrer sichtbaren Innenwelt

aus dringt das Auge dieses Malers sogleich in die Weite; er öffnet irgendwo den Ausblick in die Landschaft, nimmt ein Stadtbild aus der Höhe, ein Flusstal in der Tiefe hinzu, auch diese freilich in minutiöser Schärfe und bestimmtester Kleinarbeit, wie im Hohlspiegel aufgefangen, mehr Licht als Luft beherbergend, — und fast immer ohne die natürliche Brücke zwischen Nah und Fern, zwischen Ort und Zeit, als wären es Erinnerungsbilder aus dem Vorrat der eignen Phantasie, Einfälle nebenher, die sonst am Rande eines Blattes sich ablagern oder im Rankenwerk einer spielenden Ornamentik als duftende Blütenkelche hervorbrechen.

Es würde zu weit in historische Einzelheiten hineinführen, wollten wir die wichtige Rolle kennzeichnen, die Hugo van der Goes im Vollzuge dieser Entwickelung übernommen, oder die Abweichung dartun, die Hans Memling als Deutscher mitten im flandrischen Wesen erkennen lässt. Mit dem Eindringen des italienischen Geschmacks am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts neigt sich die Wagschale wieder auf die Seite des Plastischen, und die Befriedigung des Körpergefühls, das den romanischen Führern der Renaissance über alles geht, gewinnt auch in den Niederlanden die Oberhand. Damit wird, für ein Jahrhundert lang, jenen Offenbarungen des tiefen Gemüts, jener Innigkeit des Malerischen die Förderung entzogen.

Sind die Vorbilder, die hier Nachahmung finden, zunächst auch lombardischen und venezianischen Ursprungs, so lässt die Bekanntschaft mit Rafael und

Michelangelo doch nicht lange auf sich warten. Und mit diesem Beispiel etruskischer und umbrischer Begabung ist auch für Oberitalien das Hindernis bezeichnet, das der Entdeckung des Malerischen im höchsten Sinne entgegentritt. Es ist der plastische Drang Michelangelos noch mehr als der architektonische Aufbau des Urbinaten, der bei Giorgione selbst und Tizian die Ahnungen germanischen Gemütslebens verscheucht und die Auffassung des weiten Naturzusammenhangs in Helldunkel und Farbenschimmer wieder zurückdrängt.

In jenem Wettstreit zwischen Lionardo und Michelangelo, der nur in grossen Kartons für breit sich hinziehende Wandgemälde zum Ausdruck kam, ward doch die Verherrlichung der nackten Menschengestalt entschieden. Wie Michelangelo hier, am Ufer des Arno entlang, die Reihen badender Soldaten entfaltet, so wirkt dies Vorbild, das alle Strebsamen gefangen nimmt, im Sinne des plastischen Reliefstils weiter. Vergeblich versucht er selbst an der Decke der Sixtina die Sintflut in malerische Anschauung überzuführen, oder im Wolkenschieber Jehovah der Forderung des unten stehenden Betrachters gerecht zu werden. Von der „Erschaffung Adams" bis zur „Schande Noahs" wird ihm alles zum klaren Relief, wo ausser den Gestalten selbst nur der Boden unter ihren Füssen Bedeutung hat, und Freifiguren, wie er sie fürs Grabmal Julius' II. gedacht, setzt er darunter auf die Nischentrone, durch und durch plastisch gemeint, obwol er den Pinsel führt. Und ein Überschwall bildnerischer Mo-

tive wuchert überall hervor, des Guten auf einmal viel zu viel.

Im Gegensatz zu diesem unwiderstehlichen Sieger wagt man bei Rafael, der in Florenz schon in seine Schule gegangen, vom Auftreten eines „malerischen“ Stiles zu reden. Mit Recht, wenn man das Wesen des Malerischen richtig fassen will, und doch nur in relativer Bedeutung, soweit bei Rafael selbst, im Entwickelungsgang des einzelnen Meisters, die Lehre Lionardos sich geltend macht, und die Berührung mit dem Lombarden Sodoma und Sebastiano, dem Venezianer, eine Zeitlang die Mächte des Helldunkels, des Lichtes und der Farbe, zu gewinnen lockt. Auch Rafaels malerischer Stil bleibt, wie man gestehen muss, der plastischen Natur des Zeitgeschmackes treu, — „hält sich im wesentlichen an bewegte Gestalten“. Und das „Malerische“ in seinen Fresken der Stanza dell' Eliodoro, wie in andern Werken jener Zeit, denen man den selben Vorzug zugesteht, liegt nicht sowol in der lebhafteren und freieren „Bewegung“ der Körper im Raum oder gar im „Ausdruck einer dramatisch gesteigerten Handlung“, als vielmehr in dem einheitlichen Zusammenhang, in den die Körper mit ihrer räumlichen Umgebung gebracht sind. Nun erst werden die Früchte gezeitigt, die Lionardos Reiterschlacht von Anghiari und Michelangelos Überraschung der Badenden angesetzt hatten. Die Gegenstände der Camera della Segnatura und das Beste in Rafaels umbrischer Raumkunst schlossen die malerische Vereinigung aus, weil die architektonische herrschen sollte. Nur

im freieren Parnass und im Vordergrunde der Schule von Athen war Gelegenheit zu jener. Und da liegen auch die Anfänge des malerischen Stils, selbst in der Gruppe der sehnsuchtbegeisterten Jünglinge, die sich zum Altar drängt, in der Disputa kenntlich genug zu tage. Ja, — das plastische Wesen einmal zugegeben —, wie herrlich füllen die drei Frauengestalten im Bogenfeld, die Begleiterinnen der Justitia, den zugemessenen Raum mit ihren Körpern und den ausgreifenden Gliedmafsen nach allen Seiten!

Aber das eben ist auch die Kunst der grossen Florentiner. Michelangelo, der Bildhauer, stellt am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts der Lehre Brunelleschis des Architekten, die das Quattrocento beherrscht hatte, einen neuen Grundsatz gegenüber, und zwar überträgt er ihn, bewusst oder unbewusst, wie alle Zeitgenossen, die ihm nacheifern, aus der Reliefkunst auf die Malerei. Die Einheit beider Faktoren der Wirklichkeit, die diese Schwesterkünste uns vorführen, wird nicht mehr im Sinne jenes Baumeisters im Raum gesucht und in seiner strengen perspektivischen Konstruktion, sondern im Körper. Die menschliche Gestalt wird Träger der Einheit für die zusammenfassende Anschauung, sie allein schafft durch die klare Bestimmtheit ihres Volumens und die absehbare Erstreckung ihrer Gliedmafsen die Raumwerte, deren die Vorstellung bedarf.

Es ist lehrreich, die Verbindung beider Mächte, der Raumkunst im Sinne Brunelleschis und Masaccios, die Piero de' Franceschi, Perugino und Melozzo weitergebildet, und der Körper-

bildnerin im Sinne Michelangelos, bei Rafael zu verfolgen.

Die „Vertreibung des Heliodor" zeigt ebenda, wie sehr Rafael die Macht des leeren Raumes mitten im Fortlauf des Geschehens kennt und einsetzt, während die „Umkehr Attilas" die vollendete Herrschaft über Ruhe wie Bewegung nicht minder offenbart, wie über koloristische Gegensätze, über plastische Bestimmtheit und malerische Auflösung des Körperlichen zugleich. Die wenigen Vertreter der Kirche sind schlicht und hell herausgehoben, still und friedlich in ihrem Auftreten, allein und verlassen, scheint es, wehrlos in ihrer Milde. Aber sie haben einen Rückhalt, der mächtig über ihren Häuptern hervorblitzt. An der Erscheinung der Apostelfürsten droben bricht sich der Ansturm der Barbaren über die Campagna. Wunderbar ist der Zusammenstofs mit dem überirdischen Widerstand im König, das Zurückstauen des unaufhaltsam daherbrausenden Stromes gegeben, der mit Rauch und Feuer seinen Weg bezeichnet, als wälzten sich endlose Scharen solcher Reiter aus der Ferne her. Diesem schäumenden Gestaltengewoge in flackriger Beleuchtung unter Wolkenschatten liegt als Gegensatz die ewige Stadt gegenüber, mit ihrem Zinnenkranz, ihren Türmen und Kuppeln, wie stralend unter der Abendsonne. Das Bild des siegreich Bestehenden ist als architektonischer Eindruck vollwichtig hinter dem Papst mit den Seinen eingefügt, und doch, in dieser Beleuchtung ein malerischer Faktor im Ganzen, wie der Heerwurm im Dunkel gegenüber.

Die selbe Meisterschaft, wie in diesem Vorbild echter Historienmalerei, bewährt Rafael in dem Teppichkarton mit dem Fischzug dadurch, wie er einen Vorgang zwischen Personen in eine zugehörige Umgebung, wie in ein eignes Element zu betten weiss. Einer Welle gleich hebt sich die körperliche Bewegung vom widerhaltenden Bootsmann durch die beiden nackten Jünglinge zu Andreas empor, um hier, im Ausdruck innerer Bewegung zusammengefasst, sich zu überstürzen und im hingesunkenen Petrus zu Füssen des Herrn zu zerschäumen. Die Gebärde des ruhigen Meisters allein weist diesem stürmischen Andrang sein Ziel. Unten aber gleiten die Barken friedlich über die Spiegelfläche des Wassers, und das Ganze schwimmt in der klaren Flut, unter dem blauen Himmel, mit dem seitwärts entschwindenden Uferrand, — wie ein echtes Fischermärchen, dessen wundersame Bedeutung ahnungsvoll aus der Tiefe blickt. — Also auch hier Ruhe und Bewegung, äusserer Drang und innere Klarheit, gleich wertvolle Instanzen des künstlerischen Schaffens. Ist es noch nötig, an den Triumph der Liebe in Galatea zu erinnern und an die wogende Wolkenregion, in der die Sixtina, so selig entrückt über alle Rechnung nach Raum und Zeit, vor uns aufgeht? — Wichtiger scheint hier der Hinweis auf den Sieg des Reliefzuges in den Teppichkartons, soweit dieser dem ursprünglichen Bestimmungsort entspricht, und des vollen plastischen Dranges im Burgbrand, wie in der Psychefabel, von der Schlacht des Konstantin gar nicht zu reden. Wieder ist es lehrreich,

das Gegengewicht des Räumlichen zu beachten: in jenem „Genrebild mit der Familie des Äneas" die Architektur, der Schauplatz selber; in der antiken Liebesgeschichte unter dem Laubendach der Farnesina das ideale Hinausheben über örtliche und zeitliche Bedingungen. Sehen wir einmal ab vom Velarium dieser Loggia, wo die Götterversammlungen ohne Untensicht wolweislich wie ausgespannte Teppiche gemalt sind, so erscheint die ganze gesunde, ja üppige Leiblichkeit nach dem Sinn der Hochrenaissance mit hinaufgenommen in die selige Freiheit, vollgültige Körper, doch ohne Erdenschwere, im Reich der Lüfte wohnend und doch nah genug, nicht entfremdet, sondern lebenatmend wie in ewiger Jugend, — ein Triumph der echten Malerei, die ihre eigensten Vorrechte kennt, also weit hinaus ist über die Willkür Michelangelos.

Und bei alledem ist von Farbe noch nicht gesprochen worden, während die Messe von Bolsena und die Befreiung Petri in der Stanza dell' Eliodoro, die Madonna di Fuligno und andre Werke der nämlichen Periode von jeher wegen dieses neuen Vorzuges bewundert werden. Im Grunde aber bleiben die Gemälde Rafaels mit wenigen Ausnahmen, wie etwa die Sixtina in Dresden, gleich denen eines Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto selbst noch sozusagen kolorierte Clairobscurs: Körper und Raum sind da, aufgebaut und durchmodelliert, ehe die natürlichen Farben der Dinge oder willkürliche Töne hinzutreten. Also kann auch die farbige Natur der Dinge nicht das Medium sein, in dem die Einheit

malerischer Erscheinungen ihm aufgieng. Das Denken in voller Farbenwirklichkeit scheint der Gewohnheit umbrisch-florentinischer Schulung zu widerstreben; selbst Pietro Perugino, der seinen schönen Tinten so weit schon mitzuwirken gestattet, kam über Ahnungen in glücklicher Stunde wol nicht hinaus. Und was sollen wir denken von Sebastiano del Piombo, dem Venezianer, den man in Rom so gern als Vermittler des heimischen Kolorits vermutet, — verfällt er nicht selbst nur allzu schnell dem zeichnerischen Bann Michelangelos? Wie sollte er in der Farbe mehr gesehen haben, als ein willkommenes Mittel, die körperlichen Bestandteile der Komposition mit ihrer räumlichen Umgebung zu verschmelzen?

Der entscheidende Schritt besteht erst darin, dass die Einheit von Körper und Raum, die der Maler zu geben trachtet, nicht mehr in der plastischen Durchbildung der Gestalten, sondern in ihrer farbigen Erscheinung selber gesucht wird. Die Vorgeschichte dieser Wendung ist vielleicht ebenso lang, wie die andre Reihe, die wir bisher verfolgt haben.

Als Heimat der Farbe in diesem Sinne gilt Venedig. Und doch lässt ein Meister so hoher Art, wie Giovanni Bellini, in manchem seiner Werke noch das stoffliche Verhältnis zu diesem Mittel zweifellos erkennen. Auch er streicht zunächst die plastisch gezeichneten Körper in seinen Bildern nur an, wie

man Holzskulpturen bemalte, und scheint, gleich Hubert van Eyck, von der Vorliebe für einen schönen Farbstoff auszugehen. Die Freude an Saft und Kraft der Tinte führt zur Steigerung in metallischem Glanz, den die Gewänder oft annehmen müssen, ohne dass ihre Textur und ihr Stoff dem entspräche. Erst allmählich wird das Gefühl für den innern Zusammenhang der Körper und ihrer farbigen Äusserung lebendig. Nun erst kann die Natur der Farbe, hier widerstralend und ablehnend, dort aufsaugend und ausschliessend, zur Charakteristik der Dinge beitragen. Nun erst spinnt sich in mannichfaltigen Offenbarungen des innern Wesens ein Reichtum äusserlicher Beziehungen an, die zwischen den plastisch abgegränzten Formen vermitteln und in die örtliche Umgebung sich ausbreiten. Das ruhige Nebeneinander wird zum Stilleben, das die toten Körper ebenso wie die lebenden umwebt, und unbekümmert um geistigen Inhalt, der sonst noch hinter der Hülle stecken mag, überzeugend zu Sinnen dringt, — als wahrnehmbarer Ausfluss der Dinge uns berührt, als starker Bestandteil ihrer Wirklichkeit uns entgegenquillt. Die Farbe weckt unmittelbar den Glauben an die Realität und wird so zur mächtigsten Bundesgenossin der Kunst, die das Abbild der Körper auf die Fläche wirft, indem sie ihnen das eigenste ihrer Körperlichkeit, die dritte Dimension, entziehen muss.

Deshalb liebt das wirklichkeitsdurstige Quattrocento die Buntheit der Dinge. Aber auch in Venedig geht die Entwicklung der Malerei damals den Weg, den wir in Toskana aufgezeigt haben. Die perspek-

tivische Konstruktion des Raumes und aller Körper darin, die Tektonik des Bildes beschäftigt alle Kräfte. Und die Welt der Farbe muss sich gefallen lassen, dass man auch sie zunächst in den Bann des engen Rahmens einpfercht, wie die alte Farbenpracht der Mosaiken. Im festgefügten Raum des Bildes erst erscheint ein neuer Faktor der Wirklichkeit: die Beleuchtung.

Im Sinne des räumlichen Realismus der Perspektive richtet sich die Beleuchtung darin nach dem Standort des Bildes, nach der Lichtzufuhr des wirklichen Raumes, dem die Bildfläche angehört, sei es auf dem Altar einer Kapelle oder an der Wand eines Zimmers. Man sucht die Täuschung durchzuführen, als empfiengen die Gegenstände im Innern des Rahmens ihr Licht aus der selben Quelle wie der umgebende Raum ausserhalb dieser Bildgränze, wie der Aufenthalt des Beschauers selbst. So freilich wird die Beleuchtung zu einer starken Potenz der Wirklichkeit. Sie zeigt uns Körper und Raum im Bilde unter der Einwirkung eines gemeinsamen Gesetzes, lässt sie teilnehmen an den durchgehenden Erscheinungen des grösseren Ganzen, dessen sinnfällige Existenz sich von allen Seiten geltend macht. Indem der Strom des Lichtes von aussen hereinflutet und in gleicher Richtung den ganzen Ausschnitt durchdringt, der im Rahmen sich öffnet, stellt diese örtlich bedingte Beleuchtung eine Einheit zwischen Körpern und Räumlichkeit her, die den zwingenden Eindruck perspektivischer Konstruktion noch erhöht. So malen alle Meister der Raumkunst,

von Masaccio bis Piero de' Franceschi und Melozzo da Forli, so auch Giovanni Bellini mit dem neuen Zuwachs reiner Ölfarbentechnik dazu.

Während aber dort erst Michelangelo durch Verlegung der Einheit in die plastisch gestalteten Körper den Bann der perspektivischen Raumkonstruktion durchbricht und damit auch die Beleuchtung von den Schranken örtlicher Abhängigkeit befreit, so löst sich auch in Oberitalien der Zwang des Rahmens erst mit dem Anbruch der Hochrenaissance. Wie in den Niederlanden ist die landschaftliche Ferne, die Ausdehnung des Blickes in die Tiefe hier die Quelle des Heils. Die Weite der Überschau, zunächst durch ein Fenster, eine Tür, genug einen neuen Rahmen im Bilde selbst eröffnet, bringt den Widerspruch zum Gefühl, dass die örtliche Bedingtheit in der Beleuchtung des Vordergrundes doch auch eine zeitliche ist; dass sie, im Bilde bleibend, sich mit dem Wechsel der Tageshelle im wirklichen Raum nicht verträgt. Die starre Folgerichtigkeit der Schattenkonstruktion in einer Richtung wird gemildert durch zerstreute Reflexe. Die schimmernde Spiegelfläche des Meeres wirkt erlösend herein. Und der feuchte Duft der Lagune taucht empor über die Marmorschwelle des Heiligtums und umzieht die festen Formen wie die starken Farben aller Körper mit seinem goldigen Hauch, erweichend und vermittelnd zugleich. Das ist das letzte Erbteil, das der greise Gianbellin den Jüngern hinterlässt; Giorgione und Tizian verdanken ihm diesen Zauber. Eine Zeitlang scheint es, als sei die Ent-

deckung des Malerischen vollzogen, aber doch nur eine Weile: Giorgione stirbt früh, und Tizian huldigt bald der Verherrlichung der Menschengestalt, wie neben ihm Palma vecchio und Sebastiano del Piombo sie ergriffen. Der plastische Drang der Kunst Italiens reisst alle Ahnungen dieses Mysteriums mit sich fort, und die Vergötterung des Selbstgefühls bleibt ihr das höchste Ziel.

Alle Beobachtung des Lichtes und der Farben scheint wieder vom Körper auszugehen und immer nur auf die Erscheinung des Dinges im Raum zurückzuführen. Der Zusammenhang mit der Weite der Welt bleibt ausser Betracht, sowie sie den Menschen selber überwältigend in sich aufzunehmen droht. Aber die Farbe, die lichtdurchtränkte, geht den Venezianern nicht verloren, und sie wenigstens wird das Einheit schaffende Medium, das die Härten der Körper auflöst und den Raum erfüllt. Statt der Stoffe dieser Welt wird ihr Farbenschein erfasst, und mit seiner Hilfe gar die Wolkenregion des Himmels erobert. Hier in greifbarer Nähe, als unmittelbare Äusserung der Materie selbst, dort aus der Höhe stralend, als eindringlichste Bewährung der Gegenwart, — hier über Marmorfliesen gebreitet oder ins Wasser gleitend, dort in den Lüften verflatternd oder im Lichtglanz verschwimmend, verbindet die Farbe die Wirklichkeit mit unsern Träumen, das lebende Geschlecht mit seinen Ahnen, seinen Göttern, seinen Idealen. In ihren farbenreichen Bildern steht noch heute die ganze längst versunkene Glanzzeit Venedigs vor unsern Augen, solange die Überreste bemalter Lein-

wand dauern. Und worin besteht die Wunderkraft dieser Ölfarben anders, als im Vollzug der innigen Verbindung zwischen den beiden Bestandteilen unsrer sinnlichen Anschauung, die wir Wirklichkeit nennen, jener Einheit zwischen Körper und Raum, in der sich beide restlos für unser Auge aufzulösen scheinen? Es ist, als schöpften diese Maler mit ihren Farben aus dem Urgrund aller Erscheinung und hätten mit ihnen auch die Machtvollkommenheit, uns vollgültige Wirklichkeit erleben zu lassen, so dass wir Wahrheit und Dichtung gar nicht zu scheiden begehren. Hier gilt, wenn irgendwo, was Max Klinger von der Malerei mit vollen Farben gesagt hat: „sie erscheint uns als der vollendetste Ausdruck unserer Freude an der Welt. Sie ist die Verherrlichung, der Triumph der Welt.“ Bei Paolo Veronese schon ist kein Zweifel mehr, dass nur die Menschenwelt gemeint ist, und Selbstvergötterung ist ihr innerstes Wesen, gleichwie der festlichen Baukunst Palladios, der antiken Göttertempeln ihre Giebelstirn und ihre Säulenreihe entlehnt, um die Paläste und Landhäuser dieser Vornehmen zu schmücken, die den Olympischen gleich durch das Dasein wandeln.

Die letzte und höchste Entwickelung der italienischen Malerei bezeichnet „in rein malerischer Beziehung“, wie man gesagt hat, Correggio. Von dem Augenblick an, wo er alle seine Mittel beisammen hat, malt er seine Werke nur noch wie im Wonnerausch der Liebe. Ihr allein scheint er all die Gaben zu danken, die sich unerwartet auftun, wir wissen nicht von wannen sonst. Aber er lebt

sich auch aus vor unsern Augen, wenn wir der Reihe folgen. Selbst ein Martertod wird zur Liebesverzückung und der Eingang in die Seligkeit zum Jauchzen der Lust; aber am Ende verblüht selbst der Götterleib, und die reizende Form löst sich auf in Üppigkeit und Erschlaffung. Sein Element ist nicht die leibhaftige Farbe wie in Venedig, sondern das Helldunkel, die Bewegung von Licht und Schatten; von ihr geht er aus, und deren Wollaut steht ihm höher als die stoffliche Wirkung der Tinten. Aber als Gegenstand behandelt auch seine Malerei nur den Menschen; Gestaltenbewegung für das menschliche Körpergefühl ist ihm die Hauptsache wie aller italienischen Kunst jener Zeit, und die umgebende Natur wächst nur so weit in seine Bilder hinein, wie die zitternde Anempfindung sinnlicher Liebe zwischen Menschenkindern sie durchdringt. Wie die Reize des Nackten im Zwielicht sein Auge entzücken und sein Herz betören, hat er die Körperbewegung nach allen Seiten zu einer Biegsamkeit und Schmiegsamkeit gesteigert, so dass seine Menschengruppen allein schon die Bildfläche füllen und das Raumvolumen schaffen, das sie bedürfen. So neigen sich und strecken sich auch seine Bäume, so fluten seine Gewänder und Gewässer, so schweben und dehnen sich seine Wolken und seine Götter, wie seine Tiere. Die Wolken nehmen den Körpern einen Teil der Schwere und ballen sich dichter, als Massen jenes duftigen Helldunkels von feinstem Grau in Grau; und die Körper aller Naturreiche nehmen etwas an von der Luftnatur dieses Gewölks; sie wogen durch-

einander und zerfliessen im Licht, wie Nebelgestalten. Alles atmet und fühlt wie die Menschenbrust, teilt die zartesten Schwingungen unseres Nervenlebens, vibriert in Daseinswonne und vergeht vor Inbrunst im All, wie die Seele des Malers in Liebeswahn.

Ohne Frage, wir sind an der Schwelle rein malerischen Empfindens und, in der Wiedergabe der plastisch gedachten Gestalt, bei der Auflösung der Körperform. Die Verherrlichung ihres Sinnenlebens selbst führt dazu hin. Es ist merkwürdig, dieser geniale Maler ist eine durch und durch weibliche Natur. Nur auf dem Höhepunkt seiner Kraft, in dem Kuppelgemälde von S. Giovanni, malt er auch Männer von charaktervollem Körperbau; selbst der langbärtige Hieronymus, so ungeschlacht er ist, erscheint unmännlich schon auf dem Madonnenbild von 1528. All seine Metamorphosen der Liebe sind weiblich empfunden. Darin liegt die Erklärung für das Auftreten dieser malerischen Gesinnung, wie für den Ruhm des Meisters zur Zeit des Rokoko.

Der Mann aber, der Correggio gegenübersteht und den Sieg dieser weiblichen Hingebung verhindert hat, so sehr auch Zeitgenossen wie Vasari danach schmachten, ist wieder Michelangelo, diesmal der Maler des „Jüngsten Gerichts", der Vater des Barock. Sein grosses Fresko an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle entscheidet noch einmal für den römischen Stil. Es ist ein gewaltiges Hochbild, dessen Reliefkomposition die Tiefe nirgends weiter entwickelt als die Gestalten selbst, so ausschliesslich also, wie die Nacktheit der Körper auch das plastische

Princip zur Geltung bringt. Als ob das Weltall von der Höhe des Firmaments bis in die Tiefen der Hölle sich gespalten hätte, und alle Regionen dazwischen in diese Kluft sich leerten, so geraten hier Gestaltengehänge, auf- und absteigend, in langsamen, aber unaufhaltsamen Zug, als wollte in furchtbaren Wehen die ewige Scheidung von Unten und Oben sich vollziehen. Die posaunenden Engel unten, die alle Toten herbeirufen, und der Gottessohn oben, von dessen Machtgebärde die Bewegung ausgeht, springen in der Mitte hervor als stralende Punkte an den Enden einer unsichtbaren Kraftlinie, die sie beide senkrecht verbindet. Das ist die Dominante des Ganzen. Von ihr ist Alles abhängig, bis zu den letzten Gestalten, die von unwiderstehlicher Gewalt gezogen vorwärts nach dieser Gravitationsaxe drängen, wo der Wille des Allbewegers auch ihr Schicksal entscheidet.

Niemand wird den Mut haben, hier von „malerischem Stil" zu reden. Wenn Bewegung allein, Gestaltenbewegung oder Massenbewegung, malerisch wäre, so müsste es hier sein. Weder Pinsel noch Farbe hindern aber diese Schöpfung des gewaltigen Körperbildners, sich als rückhaltlose Offenbarung plastischer Phantasie zu behaupten. „Schönheit ist Harmonie", bekannte die Renaissance. Und an der Decke der Sixtina weiss auch Michelangelo die vielgliedrigen Reihen im freien Spiel der Gegensätze auszugleichen und zu harmonischer Gesamtwirkung zu verbinden. „Schönheit ist Kraft", bekennt der neue Stil, in dem er, ein Menschenalter hernach, die

Altarwand derselben Kapelle malt. Und die Einheit der Energie, die er zu entfalten und zusammenzuhalten weiss, ergreift die Seele ebenso wie der Kuppelraum von St. Peter: die Starken jauchzen mit ihm, wie mit dem Gewittersturm, nur die Schwachen seufzen, erdrückt von dem Übergewaltigen.

Der Erbe dieses Stiles ist Niemand anders als Rubens, — aber er hat ihn auch soweit wie möglich ins Malerische übersetzt. Er hat die Verherrlichung des Männlichen bei Michelangelo und die des Weiblichen bei Correggio zusammengefasst, er weiss von Giulio Romano und Tintoretto, von Tizian und Paolo Veronese zu lernen, ohne sich selber zu verlieren, und gehört mit seiner virtuosen Machtvollkommenheit als Letzter zu dieser Reihe romanischer Künstler, denen abermals das plastische Ideal über Alles geht. Er verbindet wie kein Andrer die Leibespracht mit der Farbenpracht. Sein malerischer Stil nimmt die ganze Schöpferlust Michelangelos an wuchtig bewegten Gestalten in sich auf, aber er hat auch Wolgefallen an der Vollreife des Weibes und an des Rosses Stärke, wie an dem Reichtum köstlicher Stoffe aller Art. Seine unverwüstliche Germanennatur reisst Alles mit sich fort in ein Formengewoge, wie es nur der Pinsel eines hochbegabten Malers so strotzend von Leben und wechselndem Schein vor Augen zu bringen vermag. Selbst Bauformen und Zeugmassen, Pflanzenwuchs und Vogelgefieder bequemen sich dieser flutenden Bewegung seines Vortrags, und eine ganze breite Landschaft, mit Allem was darin ist, wallt und wirbelt an uns vorüber, wie ergriffen vom bakchischen

Jubel. So füllt er im Engelsturz oder im Jüngsten Gericht die Weite des Alls mit Gestaltenströmen und bevölkert Räume, die unabsehbar sich zu öffnen scheinen. Und doch ist die Grundlage all seiner Farbenwunder das plastische Vermögen der Gestaltung, der Körperbildung mit dem Pinsel, die alles Übrige sich dienstbar macht, und der Raumbelebung, die als Überschuss der eignen Fülle gar nicht umhin kann weiter zu wirken.

Rubens und sein Nachbar Rembrandt scheiden einmal wieder auf lange hinaus die Zeiten und Völker.

Zwischen beiden liegt das weite Gebiet der niederländischen Landschaft ausgebreitet, das in unserm Sinne wieder ein Neues bezeichnet, — vom Stillleben und Sittenbild gar nicht zu reden. Erwähnen wir nur Eins: wie wunderbar versteht es diese Generation, die Stätten menschlicher Wohnung, im Schofse der natürlichen und geschichtlichen Umgebung, als gewachsen und geworden wie aus notwendigen Gründen vorzuführen! Hier die Hütte voll emsigen Lebens, wie kauert sie unter dem mächtigen Eichbaum und neigt sich wie jener gegen das gleitende Ufer des Wassers oder unter dem Sturme, der über beiden Genossen dahingegangen ist und beide zerzaust hat, bis sie im Widerstand noch enger sich zusammenschlossen. Oder die Ruine dort, so leer und verlassen, mit kahlen Fensterhöhlen über den Hügel ragend, wie hat die ganze Umgebung sich mit ihr abgegeben, als wollte sie Ersatz hervorlocken für das zerstörte Dasein! Wie hat der Staub der Strasse die Mauern gefärbt, überall ein wenig Erde gehäuft, das

die Gräser dann besamten, wie haben die Bäume ihre Schösslinge dazwischen geschoben, die Epheuranken sich kletternd bemüht! Wie der knorrige Stamm der Waldriesen in den Furchen seiner Rinde, in geknickten Zweigen und nachgewachsnem Geäst dem Auge des Wandrers eine lange Geschichte erzählt, so hier die verwitterten Trümmer mit dem neuen Leben darüber. Alles ist eingegangen in einen Grundton, wie in vertraulicher Gemeinschaft eines gleichen Geschickes, und es ist uns, als müsse das Bächlein seine gurgelnde Weise zum Ausdruck der Stimmung leihen, oder als seufze der Abendwind in den Weiden die alte verklungene Klage darein. Fassen wir von diesen Eindrücken nur den Augenschein, und lassen alles poetische Weiterdichten der Farbenerscheinung beiseite, so dringt uns das „Malerische" voll und rein zu Sinnen und unfehlbar, wie Saitenklang, zu Gemüte. —

Ein wenig höher gegriffen in der Kulturschicht, und die echte historische Landschaft erschliesst ihr Wesen.

Und Rembrandt endlich, steht er nicht wie der lebendige Gegensatz zu Rubens da?

Nicht die fertige Form in gedranger Fülle giebt er, sondern die unfertige, hier in dürftiger Eckigkeit, dort in verfallendem Zusammenhalt; nicht die stolze Muskulatur, die eine Kraftleistung wie ein Kinderspiel vollführt, sondern die welke Schlaffheit, das ungleiche Gewächs, selbst die schwammige Korpulenz; überall ein Entstehen oder Vergehen, Abhängigkeit und Bedingtheit alles Wesens, ein Her-

vorgehen aus dem Dämmergrunde oder ein Hinabsinken in die namenlose Tiefe. Dort im Dunkel liegen die unbegreiflichen Mächte; ein Lichtstrom weckt die Gebilde zum Leben und erhält sie darin vor unsern Augen, bis sie entgeistert wieder verschwinden. Oder die Oberfläche webt sich, überzeugend mit all den Eigenschaften, die das Auge zu tasten meint, zu fühlbarer Leibhaftigkeit zusammen, und doch von Luft umgeben, von Schimmer übersponnen, ringsum untrennbar mit dem Zusammenhang der Dinge verquickt. So Bildnisse einzeln und verbunden, so ganze Scenen aus irgend welchem geschichtlichen Vorgang, so Erscheinungen heiligsten wie profansten Inhalts, so endlich — und fast am wunderbarsten — die Landschaft. Da ist Nichts in festem eigenwilligem Beharren, sondern Alles im Werden und Zerrinnen, im Wechsel des Augenblicks erfasst, wie das Land, das Ebbe und Flut verwandelt, das im feuchten Niederschlag des Morgens, im Sonnenduft des Tages, in den Schatten der Nacht so auf als unter taucht, sich hier aus dem Allgemeinen losringt und dort wieder darin auflöst, ehe wir seines Endes oder seines Anfangs inne werden.

Das ist das Malerische, die Einheit zwischen Körperlichem und Räumlichem, die nur im Bilde sich geben lässt. Und es ist bezeichnend, hier kommt es zur Erscheinung, gleichviel, ob in saftigen Farben glühend oder aus bräunlich grauem, wir möchten sagen farblosem Nebel geballt. Selbst da noch, wo die feste Form zerronnen, jede bestimmte Linie auf der Malfläche vernichtet ist, feiert die

Malerei als Kunst mit Hell und Dunkel ihre Triumphe. Gleich gut, ob mit diesen duftigen Tönen noch der Eindruck einer Bewegung erreicht werde, ob Wolkenmassen sich drängen und schieben, oder nur ein Nebelstreif zwischen Himmel und Erde in träger Lage hängen bleibe, ob stärkere Gegensätze von Schatten sich vertiefend darunter legen, oder gleichmäfsige Helligkeit ohne jede weitere Ausdehnung sich über die glatte Oberfläche breite: — Eins ist immer noch gegenwärtig, ein Ausschnitt aus dem Unendlichen, der sich fürs Auge, das innere jedenfalls, zum All erweitert und die Seele aufnimmt, — die Stimmung, die den Maler erfüllte, als er diese nicht so leicht, so körperlos, so raumlos, und doch Töne wesenlos auf die Fläche gehaucht.

Auch dies ist ein Bild, und die Kunst, die es geschaffen, keine andre als die Malerei.

Für die Entdeckung des Malerischen liegt grade darin die Bedeutung Rembrandts, dass er nach mancherlei früheren Versuchen die letzte Einheit zwischen Körpern und Raum im Lichte selber findet, und in der Beleuchtung und Färbung, in der Abstufung des Helldunkels nur Wirkungsweisen seiner Tätigkeit sieht, auf deren Vorhandensein überhaupt jede Erscheinung für unser Auge beruht. Er weiss, dass alle diese Modifikationen, in denen das Licht in der Wirklichkeit erfasst zu werden pflegt, ebensoviel Mischungen seines eigensten Wesens mit den Äusserungen der stofflichen und räumlichen Natur der Dinge sind, und versucht es deshalb, die malerische Potenz des Lichtes auch frei von diesen Hemmnissen

zu verfolgen, soviel ihm die technischen Mittel der Kunst dies irgend erlauben. Er dankt diese Einsicht in das Wesen und diesen Anreiz zur Verwertung des Lichtes gewiss zum grossen Teil der gleichmäfsigen Beschäftigung mit der Radiernadel neben der einfarbigen und vielfarbigen Malerei mit dem Pinsel. Denn er handhabt eine Reihe von Unterschieden, die nur so ihre Erklärung finden. Er weiss, wie stofflich die Ölfarbe wirken kann, wenn sie zähflüssig und teigartig aufgesetzt, hier geglättet, dort rauh, zur Wirkung auf das Auge wenigstens noch Anklänge an die Wirkung auf andre Sinne hinzu gewinnt. Da wird die bildliche Erscheinung gleichsam mit allen Banden unsrer derberen Sinnlichkeit ins leibhaftige Vorhandensein hinein gezogen. Geruch und Geschmack scheinen mit den mannichfaltigen Erfahrungen des Tastsinnes zu konspirieren, dass sich das Bild nicht loslöse aus dem fühlbaren Zusammenhang. Der Augenschein durchdringt sich mit pulsierendem Leben aus den dunkeln Regionen des Unbewussten, trübt sich mit dem Dunst organischen Stoffwechsels und täuscht unsre Nerven mit Analogieen der Empfindung, die nur zu leicht den Zuwachs an Genuss auf Kosten der ästhetischen Freiheit bestreiten. Er weiss, was diese Seitenblicke auf die Oberfläche der Leinwand, auf die Textur des Farbkörpers und die Geheimnisse der Technik bedeuten; denn er fordert sie heraus, wo er mit ihnen rechnen will, und beseitigt die materielle Grundlage, wo er sie nicht will, bis zu einem Hauch, zum völlig ungreifbaren Schein. Er kennt die Natur der Farben:

wie viel die Eigentümlichkeit des Innern, der Charakter jedes Stoffes sich in ihnen offenbart; wie viel also auch sie schon, durch den Eindruck auf unser Auge, uns hineinziehen in die Befangenheit materiellen Lebens, unwillkürlich und unbewusst mit ihrem Zauber auch die andern Sinne bestricken, dass das Gefühl sich nicht aufschwingt aus Erdenschwere und Alltagsbrodem. Deshalb streift er anderswo die eigne Auswal der Farben, die jeder Körper vom allgemeinen Licht erhascht und aufsaugt, den ganzen farbigen Schein der Dinge ab, als ebensoviel Verführungen des reinen Schauens in die niedre Sinnlichkeit, begnügt sich mit dem einen unentbehrlichen Pigment, das zur Herstellung des Helldunkels ausreicht, um dem Zauber des Lichtes, das alle Stofflichkeit auflöst und aller Schranken der Räumlichkeit spottet, allein nachzugehen. So wird ihm die Bildfläche zum freien Spielraum seiner malerischen Phantasie. Eine Fessel der Wirklichkeit nach der andern gleitet herab von ihren Schwingen, nur Erinnerungsbilder tauchen auf, das Abbild, das vor uns steht, zu beleben, und führen uns unvermerkt aus dem Reich der Anschauung hinüber in das der Vorstellung, der Poesie.

„Ein solcher Künstler will keine andern Darstellungsmittel als Hell und Dunkel," bekennt Max Klinger in eigenster Angelegenheit. „Er will an die Farbe oft erinnern, aber nicht sie übersetzen. Er weiss, dass die wirkliche Farbe eben jene geistige Welt zerstören würde", die unter allen Künsten nur seine Kunst „allein mit der Kunst der Poesie gemein hat".

Das eben ist es. Was er von einem Kupferstich Dürers sagt, können wir genau mit dem selben Recht und gewiss auch ohne Einspruch von einer Radierung Rembrandts und zugleich von einem einfarbigen Gemälde seines Pinsels sagen. „Er wurde durch seine Empfindung in eine Welt geführt, farbiger vielleicht, als die reale um uns. Doch so wechselnder, so unkörperlicher, so mit der Wandlung der Vorstellung veränderlicher Art sind die Farben jener Welt, dass, wenn auch er selbst mit seinem innern Auge sie sah, dennoch die äussern Mittel nicht ausreichten, sie festzuhalten. Nur die Form, die Handlung, die Stimmung sind ihm fassbar. Denn die Farben, über die er verfügen könnte, würden seine Phantasie (und unsre, der Betrachter, Phantasie erstrecht, — dürfen wir hinzufügen) auf diese wirkliche Welt zurückführen. Eben diese jedoch überwand er.“

Seine monochrome, sozusagen farblose Kunst ist es, die „jene Eindrücke unberührt von unserm Alltagssinn festzuhalten vermag“. — Und noch eine andre Stelle, die Max Klinger in Bezug auf Rembrandts Radierungen geschrieben hat, möchte ich wörtlich hier herbeiziehen, da sie unmittelbar unsre Betrachtung zu dem entscheidenden Punkte weiterführt, auf den es uns ankommt.

„Der Kunstgriff Rembrandts, im vollen Lichte stehende Figuren kaum mehr als leicht umschrieben, einem voll und tief modellierten Hintergrund, einem Schattenteil mit durchgearbeiteten Figuren und detailliertester Umgebung entgegenzustellen, giebt eine

Lichtwirkung, die der (farbigen) ‚Malerei' immer verschlossen bleibt. Wir empfangen den Eindruck des leuchtenden Sonnenscheins. Ist aber wegen der Ungleichheit der Durchführung Rembrandts Blatt weniger fertig? Ist diese leichte, gleitende Behandlung des beleuchteten Teiles nicht vielmehr eine geistvolle Interpretation des Lichtes?"

Gewiss, — eine geistvolle Interpretation des Lichtes, — wie so manche mit der selben Freiheit hingesetzte Arbeit seines Pinsels auch, gleichviel, ob das Publikum oder die Galeriedirektion das Bild als „fertig" oder „unfertig" bezeichnen mag. Ein Bild ist nach unserer Definition auch das farblose (unvollendete oder fertige) Gemälde ebenso, wie das radierte Blatt, in welchem Zustand immer, — eine Darstellung von Raum und Körper auf der Fläche. Das „Bild" aber haben wir als Eigentum der Malerei in Anspruch genommen, im Unterschied von der Körperbildnerin Plastik und der Raumgestalterin Architektur. Wir fassen Rembrandts künstlerische Betätigung als einheitliche Äusserung auf, jemehr er uns zur Entdeckung des Malerischen im höchsten Sinne vorgedrungen scheint.

Hier aber glaubt Max Klinger eine Gränze einschieben zu müssen, die seine „Griffelkunst" oder Zeichnung, wie sie durch Dürers Kupferstiche und Rembrandts Radierungen vertreten wird, von der eigentlichen „Malerei" im engern Sinne trennt und uns nötigt, diese neue Errungenschaft der modernen Kunstentwicklung als eine besondere, völlig selbständige Kunst anzuerkennen, „welche eigene Ästhetik

und eigene künstlerische Interessen beansprucht". — Freilich lauten seine Begriffsbestimmungen von Bild, Malerei auch völlig anders als die unsrigen, und darin sehen wir eine einseitige, nicht ohne Willkür aufrecht erhaltene Konstruktion. Eine Grundeigenschaft bleibt ja wol unangetastet als gemeinsame für beide, seine „Griffelkunst" wie seine „Malerei" bestehen: sie geben uns Darstellungen auf der Fläche; ihre Arbeiten sind ebenflächig, haben also wichtige Bedingungen und deshalb auch ästhetische Gesetze miteinander gemein, die sie von jenen andern Künsten unterscheiden, von denen Klinger sie stellenweis ebenso wenig zu sondern weiss wie Lessing in seinem „Laokoon", dem er darin gefolgt ist.

MALEREI UND ZEICHNUNG

„Das Wesen der Malerei definiere ich so," schreibt Max Klinger: „Sie hat die *farbige* Körperwelt in harmonischer Weise zum Ausdruck zu bringen." — „Die Einheitlichkeit des Eindrucks zu wahren, den sie auf den Beschauer ausüben kann, bleibt ihre Hauptaufgabe, und ihre Mittel gestatten zu diesem Zwecke eine ausserordentliche Vollendung der Formen, der Farbe, des Ausdruckes und der Gesamtstimmung, auf denen sich das Bild aufbaut."

„Die eigentlichste Aufgabe der Malerei als solche bleibt immer das Bild." Es liegt uns fern, an diesem Wortlaut zu mäkeln. Aber was ist nun ein „Bild"? „Rein durch sich wirkend, von Raum und Umgebung unabhängig", — (er meint also das farbige Tafelbild, das durch seinen Rahmen aus seiner örtlichen Umgebung herausgehoben wird, also beliebig von einem Platz zum andern versetzt werden kann) — „hängt sein Reiz ausschliesslich von der Benutzung und der Bewältigung seines wunderbar ausbildungsfähigen Materials, seines die ganze sichtbare Welt umfassenden Stoffes ab, welche sie in allen Erscheinungsformen mit vollständiger Klarheit und Tiefe wiederzugeben vermag."

„Malerei beschränkt sich für uns auf den Begriff *Bild*. — Der Wert dieses in sich abgeschlossen sein sollenden Kunstwerkes beruht, wie gesagt, auf der

vollendeten Durchbildung von Form, Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck. Jeder Gegenstand, der so behandelt ist, dass er diesen Forderungen entspricht, ist ein Kunstwerk. Ausserhalb jener Forderungen bedarf es keineswegs noch einer Idee."

Wir haben auch unsrerseits durch die Definition des Bildes als Vereinigung von Körper und Raum auf einer Fläche wol nicht den Verdacht erregt, als legten wir besonderes Gewicht auf die „Idee", die Klinger hier abweist. Wir könnten sogar den Einfall, die beiden Bestandteile der Wirklichkeit, Körper und Raum, ihrem Augenschein nach auf die Fläche zu bringen, sie als Einheit gleichsam einzufangen, schon an sich als „Idee" der Malerei bezeichnen, die ihrem Treiben Wert genug verleiht. So weit wäre also eine Verständigung mit Klinger möglich, der seine „Malerei" nur auf solche Darstellung mit vollen Farben beschränken will.

Wenn er aber bei andrer Gelegenheit erklärt (S. 29): „Die Malerei stellt jeden Körper eben nur als solchen, als positives Individuum, das als abgerundetes, vollendetes Ganze ohne Bezug nach aussen für sich existiert, dar," — so fürchten wir eine Verwechslung mit der Plastik, der wir unsrerseits diese Aufgabe als Körperbildnerin gestellt, und müssen dagegen Einspruch erheben, wie oben gegen Wölfflins Verwechslung der Skulptur mit der Baukunst, als „Kunst körperlicher Massen".

Klinger selbst weiss es besser, d. h. dass die Malerei gerade nicht jeden Körper eben nur als solchen, als abgerundetes vollendetes Ganze ohne

Bezug nach aussen, für sich existierend darstellt, wie die statuarische Kunst, sondern dass sie grade ein Stück Welt, d. h. den Zusammenhang des Körpers oder der Körper mit ihrer Umgebung zu erfassen sucht. „In diesem Umfassen und Sehen, in diesem Nachgehen und Nachfühlen alles Geschauten, der lebendigen Form sowol wie der toten, und in der Kraft, das All in seinen wunderbaren Wechselbeziehungen nachleben zu können, liegt der Zauber des Bildes." Wir könnten sagen, darin besteht „die Idee des Malerischen". — „In diesem Aufgehen erlangen wir das, was wir im Leben umsonst suchen: ein Geniessen, ohne geben zu müssen, das Gefühl der äussern Welt ohne körperliche Berührung."

Das ist es, die Seele der Malerei ist das Weltgefühl, das dem Menschen aufgegangen, wie wir das Selbstgefühl als die Seele der Plastik bezeichnet haben. Die Kunst der Malerei bedeutet ein Hinausgehen über die eigene Körperlichkeit und den beschränkten Umkreis der Erfahrungen am persönlichen Leibe. Sie ist eine Erweiterung von den Errungenschaften der Tastregion als Grundlage zu dem weiteren Horizont des Gesichtsraumes, der unsre ganze Aussenwelt umspannt. Sie geht darin auch noch über die andre Erweiterung, die Architektur, hinaus, die vom menschlichen Subjekt als Raumgestaltung vollzogen, von den Gränzen der Tastregion, durch die Erfahrungen der Ortsbewegung hin, zu jenen Gränzen vorschreitet, wo unsere Umschliessung gegen die fremde Welt beginnt, sozusagen bei der Innenseite dieser Gränze Halt macht. In dieser Raum-

umschliessung wirken dann die Ausschnitte, die Fenster und Türen mit dem Blick ins Freie, wie Bilder, — eben wie Ausschnitte aus der Welt.[1])

Da draussen liegt die Wirklichkeit für unsre verschiedenen Sinne. Sie wartet uns entgegen, dass wir unsre Werkzeuge der Wahrnehmung ansetzen, um dann erst für uns zur vollen Gegenwart zu werden, mögen wir tastend, wandelnd oder schauend die Erfahrungen verfolgen. Je weiter sich unser Gesichtskreis in die Ferne dehnt, desto mehr gehen Körper und Raum zusammen, verschmelzen einen Teil ihrer Unterschiede in die Flächenerscheinung; Körperlichkeit und Räumlichkeit wirken da nur noch als Fernbild, in dem die Unterschiede der Farben und der Beleuchtung ihre Stärke behaupten. Je nach der Luftschicht, die zwischen uns und jenem Hintergrunde lagert, verschwimmen gleich den Formen und Distanzen der Dinge auch ihre besondern Färbungen, und zuletzt löst sich auch die Abstufung des Lichtes und der Schatten in ein Helldunkel auf, das alle Gegenstände verhüllt, nur noch als Glanzgeflimmer hier, als Dämmerschein dort oder als undurchdringliche Finsternis empfunden wird: nichts Konkretes mehr. Das Sehen hört auf, uns bestimmte Gegenstände erkennbar zu zeigen, es vermittelt nur noch Stimmungen, Tönung zwischen Hell und Dunkel oder zwischen den Gränzen unsrer Farbenskala, — Farbentöne, wie wir sagen, weil das Stoffliche, Objektive mit der selben Unmittelbarkeit

1) Das Malerische in der Baukunst soll an andrer Stelle in diesen Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste erörtert werden, ebenso wie das Malerische in der Plastik.

ins Seelische, Subjektive umschlägt wie Klänge der Musik, der einzelne Ton als Erlebnis. Gemütsstimmungen und Gemütsbewegungen bemächtigen sich unseres Innern, bis das unbestimmte Schweben sich durch Vorstellungen befruchtet, mit Erinnerungsbildern und Ideenverbindungen sich bevölkert, nur von Innen her, aus dem nimmer ruhenden Schofs der Phantasie geboren.

So sind Helldunkel und Farbe, Körper und Raum nur relative Werte, die zwischen unseren Sinnesorganen hier und dem Quell des Lichtes dort zum Austrag kommen. Und es ist nicht abzusehen, weshalb es mit Farbe und Helligkeitsgraden nicht eben so stehen sollte wie mit Körpern und Raum, die erst alle miteinander, in bestimmter Intensität, die volle Wirklichkeit für uns ausmachen, in abgegränzter Skala ihre Wirkung auf unsre Organe steigern können oder herabmindern, jenseits des einen oder des andern Endpunktes aber ihre Kraft versagen. Ein mannichfaltiger Wechsel, ein Reichtum der Erscheinungen entsteht durch die Kombination der Faktoren in verschiedener Ausdehnung oder Intensität, durch das Zurücktreten oder Verschwinden des einen zu Gunsten eines andern.

So auch in den Künsten. Die Plastik schafft Körper in vollster Bestimmtheit und verzichtet auf den Raum daneben; die Architektur gestaltet grade die räumliche Umgebung und greift zu den Körpern nur, um sie diesem Zwecke dienen zu lassen; die Malerei greift nach beiden Bestandteilen zusammen, ein Bild der Welt zu geben, indem sie zunächst

der dritten Dimension entsagt. Allen dreien gehört die Farbe, mag sie sich hier an Körpern, dort im Raume zeigen; aber alle drei können auch auf dieses Ingrediens der Wirklichkeit verzichten, wie es jeder von ihnen schon unter den Händen sich verwandelt.[1]) Polychrome Architektur und ihr mehr oder minder neutrales Gegenteil, einfarbige und mehrfarbige Plastik, monochrome und naturfarbige, ja willkürlich polychrome Malerei stehen einander gegenüber, nicht sowol als ausschliessende Gegensätze, sondern vielmehr als Verhältniswerte einer mannichfaltig verschiebbaren Stufenfolge.

Sprechen wir nur vom Standpunkt der Kunst, die Körper und Raum auf der Fläche darzustellen trachtet, so ist das Licht die unentbehrlichste Voraussetzung, die erste und die letzte Instanz des Augenscheins. „Zwischen den ruhenden und bewegten Massen der Natur eilen die Schwingungen elastischer Stoffe, aus denen Licht und Klang entspringen, als die zartesten und gelenkesten Vermittler gegenseitiger Beziehungen hin und her. Es dauert lange, ehe die Kräfte, die in der Natur gewöhnlich tätig sind, auseinander gelegene Körper zu einer neuen Wechselwirkung zusammenführen. Ohne jene lebendigen Wellenbewegungen würden sie nur eine kümmerliche Gemeinschaft haben, aber die Eigentümlichkeiten des einen, sowol seine äussere Gestalt als die Form seines innern Zusammenhanges, sowie die Natur

1) Vgl. die treffliche Ausführung von Guido Hauck, Preuss. Jahrb. 1885.

seiner Bestandteile würden für die übrigen grösstenteils wirkungslos verloren gehen. In dieses Chaos der Massen bringen die Wellen des Lichtäthers einen eigenen Zusammenhang. Durch die Auswahl der Farben, die es zurückwirft, der andern, die es durchlässt, deutet jedes Ding die Eigentümlichkeit seines Innern an. Den ungleichartigen Zustand seiner Bestandteile verrät seine Trübheit, die gleichförmige Stetigkeit der innern Anordnung seine Durchsichtigkeit.[1]) So wird das, was jeder Körper für sich war, schon durch seine farbige Erscheinung eine Wirklichkeit für die andern. Ohne Zweifel, wo die Farbe auftritt, verkündet sie ein System materiellen Lebens. Es ist das Stoffliche, das uns in dieser sinnlichen Offenbarung in den Bannkreis körperlichen Daseins hineinzieht. Sie wirkt überzeugender, zwingender als manche andre Eigenschaft des Dinges auf unser Wirklichkeitsgefühl. Und dadurch legt sie dem Maler, der sie nachahmt, überall „den strengen, nicht abzuwerfenden Zaum der Naturbedingungen auf, an denen, allgemeingiltig wie sie sind, allgemein anschaulich wie sie im Kunstwerke sein müssen, nicht zu rütteln ist.“ [2])

Aber die Rechnung kann absichtlich und von

---

1) Vgl. Lotze, Mikrokosmos II, 189 und das ganze bekannte Kapitel über die menschliche Sinnlichkeit.

2) Klinger a. a. O. Man vergesse aber auch nicht die Unmöglichkeit voller Naturwahrheit, die Beschränktheit der Palette gegenüber dem Sonnenlicht und seinen Farben, von der z. B. Helmholtz in seinen populären Vorträgen „Optisches über Malerei“ entscheidend gehandelt hat.

vornherein verschoben werden, und zwar nach zwei Seiten, durch erklärte Abweichung von der Natur. Nach der einen Seite liegt der Verzicht auf die Farbe als Ingrediens der Wirklichkeit, von der Abschwächung der natürlichen Farben des Gegenstands, bis zur Farblosigkeit, zur Beschränkung auf das unentbehrliche Pigment, ohne welches überhaupt kein Abbild auf die Fläche gebannt werden kann. Nach der andern Seite liegt die Veränderung der Farbe, die Aufhebung der natürlichen Erscheinung und ihr Ersatz durch einen andern ebenso starken oder gar noch stärkern Farbenwert, die willkürliche Farbe bis zur völlig freien, nur künstlerisch berechneten Polychromie.[1]) So haben wir auch den Übergang von der Malerei im eigentlichen Sinne zur Dekorationsmalerei und Ornamentik, wie zur monumentalen Wandmalerei, als Raumkunst im Sinne Klingers, sogleich angebahnt. Und wenn er nach dieser Seite die Malerei in drei Kategorieen teilt, da sie als Bild-, als Dekorations- und als Raumkunst ihre Ästhetik wechselt, weshalb soll als vierte Kategorie nicht die Zeichnung oder Griffelkunst hinzutreten und auch, trotz Abweichungen ihrer Ästhetik, immer noch zur Malerei gehören?

---

1) Ich betone dies Recht der Kunst ausdrücklich z. B. gegen E. du Bois-Reymond, der in seiner Rede „Naturwissenschaft und bildende Knnst“, 1891 dies freie Verfahren des Menschengeistes beanstandet, als wäre die Kunst nur Kopistin der Natur mit dem Anspruch auf objektive Wahrheit im Sinne des Naturforschers. Vgl. Schmarsow, Die Engel des Melozzo da Forli, in Westermanns Illustrierten Monatsheften, 1893.

Der Verzicht auf die Farbe als „eines der unerlässlichsten Teile des Gesamteindruckes, den die Natur auf uns macht", ist nicht der einzige Unterschied der Zeichnung von der Bild-Kunst oder der Malerei in engerem Sinn. Sie teilt diesen Unterschied mit der farblosen Skulptur, ganz besonders mit dem Marmorrelief, dem ebenso die Flächenvorstellung zu Grunde liegt. Und ohne Zweifel entwickelt sich aus dem gleichen Verzicht gar manche verwandte Folgerung, um so mehr als zur Wahl des weissen Marmors schon verwandte Motive mitgewirkt haben, wie beim Verzicht der Griffelkunst auf einen Bestandteil der natürlichen Wirklichkeit. Mit dem Wesen der Körperbildnerin werden wir deshalb freilich die Zeichnung nicht verwechseln. Wol aber nähert sich das Verhältnis beider Künste in der Wiedergabe des Körpers ungemein. In Zeiten, wo das Interesse der Malerei an plastischer Schönheit der Gestalten überwiegt, wird die gleiche Tendenz des Kupferstichs oder Holzschnitts auch den Wetteifer mit der Skulptur unverkennbar zu Tage fördern. Man denke an Dürer und die Kleinmeister, an Mantegna und Marc-Anton, aber auch an Rubens und die Stecherschule, die ihm folgt. Sie alle trachten darnach, über die Körpererscheinung vor allen Dingen vollständige Rechenschaft zu geben, jeden Punkt der geschlossenen Form aufzuklären und die organische Schönheit der Geschöpfe möglichst unabhängig von andern Bedingungen zum Gefühl zu bringen. Wo die Farbe nicht mitwirkt, unsern Glauben an die Lebensfähigkeit und Vollgiltigkeit

des Gewächses zu stärken, da muss die Klarheit und Ausführlichkeit der Modellierung in Hell und Dunkel, in Weiss und Schwarz ergänzend mehr leisten für unsre Auffassung als im natürlichen Vorbild selber. Mantegnas Clairobscurgemälde, wie Samson und Dalila in London, sind nicht Reliefimitationen, wie sie bei Correggio wol vorkommen, sondern Übungsstücke, in denen er die Konsequenz des Problems, die Einheit zwischen Körper und Raum in deren Gestaltung allein herauszubringen, aufs Äusserste treibt. Wo mehrere Körper in einem Raum, sei er auch noch so allgemein gehalten, vereinigt werden, da bedarf es selbstverständlich der Auseinandersetzung zwischen den einzelnen Körpern ebenso sehr, wie der Vermittlung zwischen allen in durchgehendem Bezug zu einander.

Aber die entwickelte Kunst, die das eigentlich Malerische in der Einheit zwischen Körper und Raum zu erfassen lernt, die das besondere Wesen des Bildes in der Wechselwirkung der Einzelwesen und ihrer Umgebung versteht, sie schaltet natürlich mit völlig andrer Freiheit auch im farblosen Bilde, sei es Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung. Es giebt auch in der Behandlung und Betonung des Körperlichen eine mannichfaltige Abstufung, wie in der Wiedergabe der Farben selbst, von dem ganzen ungebrochenen Lokalton bis zur harmonischen Abstimmung mit den Nachbarn im selben Rahmen und zur absichtsvollen Variation im Dienst eines höheren Zieles. Nicht selten wird die Abrechnung zwischen beiden Faktoren, Körperbildung und Farbengebung, mit

relativen Werten zu Stande kommen, — d. h. eine Ausgleichung zwischen beiden Reihen, die sich gegenseitig bedingen, hier verstärken oder abschwächen, dort ergänzen und abwechseln.

Mit der Bestimmtheit oder Unbestimmtheit der Gestaltung, der Figuren etwa, hängt aufs Innigste die Darstellung des Raumes zusammen. Auch da ist die Verwandtschaft mit den Bedingungen des Reliefs und der Freiskulptur auf der einen Seite und der farblosen Malerei und Griffelkunst auf der andern einleuchtend und lehrreich genug. Die Freiskulptur, die den umgebenden Raum der Statue nicht mit zum Gegenstand ihrer künstlerischen Behandlung macht, sondern durch allseitige Isolierung der Körperform möglichst jede räumliche Beziehung abschneidet, ist in der selben Lage wie die Griffelkunst, die eine vollständig durchgeführte Gestalt auf den neutralen Grund ihres weissen Blattes setzt. Die einfachste Andeutung einer hinten aufsteigenden Fläche, tektonische Elemente, die den Schein einer Mauer erregen, genügen, wie bei der attischen Grabstele, das Gefühl des Haftens am Grunde, der Bedingtheit durch aussen waltende Gesetze, wach zu rufen. Der fast leere Hintergrund dagegen verselbständigt die Figur, lässt sie von örtlichen und deshalb auch zeitlichen Bedingungen unabhängig erscheinen, erhöht also ihre absolute Bedeutung. Ein unbezeichneter neutraler Hintergrund kann „die ganze Welt" bedeuten, welcher geistige Inhalt auch immer im Wesen der Figur ausgedrückt sei. Keine Folie ist auch eine Folie; es macht aber einen radikalen Unterschied, ob sie der

Gestalt unter die Füfse gelegt ist oder als Halt in ihrem Rücken oder als Koulisse ihr zur Seite steht. Enger Zusammenhang dagegen zwischen dem Schauplatz und den Figuren fordert die gleichen Grade der Durchführung hüben und drüben. Perspektivische Strenge degradiert die Personen zu gleichwertigen Bestandteilen mit den raumschaffenden Stücken der Örtlichkeit.

Wenn aber bei der farbigen Darstellung jede Stelle des Bildes ihren Anteil am Ganzen behauptet und genaue Rechenschaft verlangt, wie viel sie zum Aufbau des Gesamteindruckes beiträgt, so bleibt dem graphischen Künstler viel freierer Spielraum. Seine Zeichnung kehrt in der Ausführung oder Andeutung mit vollem Bewusstsein zu der Machtvollkommenheit zurück, deren sie sich zu Zeiten unentwickelter Ansprüche in naiver Unbefangenheit erfreute. Wie in den Psalterillustrationen des frühen Mittelalters bringt sie zahlreiche Momente der Erzählung, unbekümmert um die Einheit des Ortes und der Zeit auf ein und dasselbe Blatt. Willig gleitet die Betrachtung der einzelnen Scenen aus der Landschaft in das Gemach, aus der Strasse auf das Meer hinaus, anerkennt einen Abgrund, der Erdteile scheidet, unter der zierlich geschlängelten Ranke, die von einem Mittelpunkt zum nächsten lockt, und erlebt in der Abtönung kräftiger Schwärze zu zartestem Umriss den Ablauf einer langen Spanne Zeit oder das traumhafte Hineinragen einer Ahnung, eines Überirdischen in die leibhaftige Gegenwart. Das heisst, der Zusammenhang zwischen den Bestandteilen des Bildes wird nicht

mehr im Augenschein selber, also sinnlich sichtbar gesucht, sondern hinter der Erscheinung; er wird hinzugedacht.

Damit rühren wir an die Hauptsache. Wo die Anschauung, die das Bild gewährt, das Verhältnis des Gegenstandes zur Welt nur andeutet, nicht erschöpft, wird desto williger die Phantasie ergänzen, und je wirksamer der Anreiz, desto lebendiger strömt der Lauf ihrer Vorstellungen weiter. Das heisst aber nichts anderes als: die anschauliche Kunst, von der wir reden, heisse sie nun Malerei oder Zeichnung, überschreitet die Gränze ihrer Nachbarin Poesie und rechnet nicht mehr mit ihren eigenen, sinnlich sichtbaren Mitteln allein, sondern in mehr oder minder beträchtlichem Grade mit Erinnerungsbildern, Bewegungsvorstellungen und anderm geistigen Besitz bis hinauf zu abstrakten Begriffen und Ideen.

„Der verlassenen Körperhaftigkeit dient die Idee als Ersatz," bekennt auch Klinger, und zahlreiche feine Bemerkungen über die „poetisierende" Kraft seiner Griffelkunst lassen keinen Zweifel darüber, dass wir uns völlig im Einklang befinden, wenn wir Rembrandt, als Dichter des Helldunkels, dem neuesten Bestreben an die Seite stellen. Nur freilich denken wir nicht an Rembrandts Radierungen allein, sondern auch an seine Gemälde, in denen er so oft Erscheinungen zu geben sucht, die gleichsam „jenseits der Farbe" liegen, und einen Inhalt auslöst, der jedenfalls erst jenseits der Anschauung seinen Wert empfängt.

MALEREI UND DICHTUNG

Darnach wäre die Zeichnung oder Griffelkunst vielleicht als Zwischenreich anzusehen zwischen Malerei und Dichtkunst, wie das Relief zwischen Malerei und Plastik sich ausbreitet und mannichfach vermittelt.

Grade von der Ueberzeugung des Künstlers aus, dass jedem Material durch seine Erscheinung und seine Bearbeitungsfähigkeit ein eigener Geist innewohnt, der bei künstlerischer Behandlung den Charakter der Darstellung fördert und durch nichts zu ersetzen ist, — dass überall, wo bei Konception und Ausführung nicht diesem Geiste zu gearbeitet und gedacht wird, schon vor Beginn die künstlerische Einheit des Eindruckes in die Brüche geht, — gerade von dem Standpunkte aus, „dass jedem Material nicht nur seine besondere technische Behandlung, sondern auch sein geistiges Recht zukommen muss“, werden wir die Griffelkunst immer als Abzweigung der zeichnenden Künste, also der Malerei, der Bild-Kunst, ansehen, und nicht, als Schreiberin oder Graphik, eine Art Bilderschrift, zur Literatur, also zur Poesie zählen.

Als Augenschein, als anschauliches Bild wirkt sie zunächst auf den Betrachter. Wichtig aber wäre es zu beobachten, wo immer und wie weit ihre Wirkung über das sinnlich Sichtbare hinausstrebt, wo sie also dem poetischen Geiste ihrerseits schon entgegen-

kommt, wie sie der Phantasie, nicht allein des Beschauers in die Hände arbeitet, sondern schon des Urhebers (in Konception und Ausführung) Züge verdankt, die ich „Anweisungen auf die Einbildungskraft“ oder „Symbole des Vorstellungslaufes“ nennen möchte.

Gehen wir auch hier vom Technischen aus, so sagt schon der Ausdruck „Gravure“, dass der Process gewisse Analogieen mit dem Stein- und Medaillenschnitt besitzen müsse, also eine Art „Miniaturbildhauerei“ in beiden walte. Und der Vergleich des Holzstockes mit seinen hervorstehenden, der Kupferplatte mit ihren vertieften Lineamenten muss die Übereinstimmung mit der Reliefkunst, wenn auch nur nach Goldschmiedsart, immerhin aufdrängen. Aber das abgezogene Blatt, das wir Holzschnitt, Kupferstich, Lithographie, Radierung u. s. w. nennen, ist ein Bild, will als ebenflächig betrachtet sein, wie ein Ölgemälde, und die raffinierte Rechnung mit pastos aufliegendem Farbstoff, mit wirklich sich heraushebenden Linien hier, oder sich zurückziehenden Furchen dort, ist eine Ausschreitung — über die ebene Fläche, das Blatt. Niemand wird das Bild, dieses papiernen Materiales wegen, zum Schriftwesen rechnen. Aber die Geisterlein, die darin wohnen, machen sich doch geltend und treiben ihr Wesen mit der Hand des Künstlers wie mit der des Liebhabers, und zwar mit dem selben Recht, wie die Weichheit und der Glanz des Kupfers, wie der Zug der Holzfaser. Wer hört sie nicht spöttisch lachen, wenn ein schwammiges Gemüt sich in Sammetweiche

drucken möchte, wer sieht sie nicht verächtlich herabschauen, wenn charaktervolles Holz mit eigensinnigem Wachstum drin verschmäht wird und unsre Schneiderseelen den Stock nur noch lind und nachgiebig wollen, stockdumm, wie die Geister sagen. Wenn aber erst Säuren mit scharfem Zahn dazwischen nagen und mit gänzlich unqualificierbarer Zunge an den zartesten Spuren künstlerischer Handschrift herum lecken, da wird es mit Fug und Unfug nicht mehr genau genommen. Niemand weiss mehr, wo der Geist der Materie aufhört und die Tücke des Objekts beginnt. Wo erst ausgefressene Ränder und Quetschungen im Druck den Ausdruck hervorbringen, den Esprit des Meisters materialisieren oder den Stumpfsinn der Plattennatur durchgeistern, da hat auch wie bei allem Haut goût die Verwesung ihr Recht. Unläugbar, jeder Tag in den Händen des genussfüchtigen Liebhabers zerstört eine Staubschicht materiellen Lebens, den Sammethauch der Seele, jeder Tag auf dem Ladentisch des Kunsthändlers legt eine Staubschicht modernen Lebens darüber und der letzte Duft der technischen Herkunft entweicht.

Nicht minder neckisch regt sich die Poesie des Materiales, wenn wir die Kehrseite des Bildes besehen und erwägen, dass sie nur ein leichtes Blatt weissen Papieres zu sein behaupten darf. Scherz bei Seite! die leichtfertige Natur der Materie macht sich geltend. Das wetterwendische Wesen des Flugblattes, das Umwenden und Blättern, das ungebundene Herumtreiben solcher Abklatsche in Mehrzahl gar, übt seinen Einfluss auf den Stil des Meisters, wie

auf den des Geniessers. Lose Blätter, flüchtige Boten. Die Beweglichkeit in der Hand, die Schmiegsamkeit in der Lage, der Wechsel in der Stellung der Bildfläche zum Betrachter wie zum Künstler, zum Auge des Sitzenden, Stehenden, Liegenden, Vorübergehenden, Verweilenden. Die Mannichfaltigkeit des subjektiven Standpunktes fordert objektive Verschiebbarkeit; leibliche und geistige Polveränderung spielen ihre Rolle: — nur weil das Bild ein Blatt ist, federleichtes Papier. Da gewinnt ein ganz andres Tempo die Oberhand als beim Umschlagen der Pergamentblätter eines Missale, eines Prachtkodex mit silbernen Schliessen, der auf seinem Pulte ruht.

Der Verkehr mit solchen Blättern schon giebt das sinnlich sichtbare Bild dem Lauf der Vorstellungen anheim. Die Schnelligkeit der Folge, sei es dass wir die Blätter wechseln, sei es dass wir darüber hin träumen, nähert die Bedingungen ihres Wirkens denen der Poesie, d. h. den Gesetzen successiver Anschauung, in ganz überwiegendem Mafse.

Es fragt sich, wie weit das Bild diesem transitorischen Wesen unsres Auffassens Rechnung zu tragen vermag, ohne mit seinem eignen Wesen als Abbild simultaner Anschauung in einen Widerspruch zu geraten, der seine Existenzberechtigung gefährdet.

Grundlegend ist die oben schon erörterte Aufhebung der E i n h e i t d e s R a u m e s. Jedes in vollen Farben durchgeführte Gemälde weist dem Beschauer seinen Standpunkt an, sowie es innerhalb des Rahmens die Räumlichkeit entwickelt. Schon

im alten Holzschnitt und Kupferstich empfinden wir den Fortschritt der Linearperspektive, die realistische Genauigkeit der Raumdarstellung nicht immer als Fortschritt zu Gunsten des graphischen Bildes. Die strenge Verkürzung des Fussbodens unten, der Decke oben, das senkrechte Dastehen der Wände, der Pfosten, der Säulen mit horizontalem Gebälk, verträgt sich nicht wol mit andrer Haltung oder Lage des Blattes, als diese Koordinatenaxen zur Beruhigung unsres statischen Gefühls verlangen. Diese Konsequenz des Realismus wird bei losen Blättern, selbst im Buch schon, Befangenheit. Dürer lernt, aus dem Sinn seiner Darstellungen heraus, bereits feine Unterschiede verwerten: die „Apokalyptischen Reiter“ verdanken ihre berühmten Vorzüge nicht zum geringsten Teil eben der Freiheit des Räumlichen. Das „Marienleben“ ist besonders lehrreich durch den Wechsel der Scene und der Grade ihrer Bestimmtheit. Wie notwendig bedürfen wir der festgepfählten Gartenpforte beim Abschied Christi von seiner Mutter, um den Antritt des verhängnisvollen Weges auf der einen, das Zurückbleiben in ahnungsvoller Angst auf der andern Seite zu begreifen! Wo der Standpunkt des Betrachters sich leicht verändert, da mag der Schauplatz des Bildes sich ebenso verschieben, verwandeln, auf demselben Blatt sich hierhin und dorthin verlegen, ohne dass ein störender Widerspruch zum subjektiven Gefühl sich einstellt.

Wo die Einheit des Raumes aufgehoben, die Schilderung der Örtlichkeit je nach Bedarf abgekürzt oder ausgeführt werden kann, da gewinnt auch das

Verhältnis der räumlichen Umgebung zum Figürlichen darin eine mannichfaltige Stufenreihe von Möglichkeiten, in der sich die Werte der beiden Faktoren in Gemeinschaft oder in Gegensatz bestimmen. Und damit wieder hängt die Art der Gestaltenbildung zusammen, die auf alle primitiven Vorstufen früherer Entwickelung zurückgreifen darf und je nach der Absicht des Ganzen von dem dürftigsten Symbol zum Typischen und Individuellen hindurchdringt oder von der objektiven Naturwahrheit wieder zur subjektiven Auffassung des zufällig Erscheinenden oder zum freien Spiel der Künstlerlaune hinüber schweift, die mit dem Bilderschatz der Wirklichkeit dichterisch schalten und walten mag. Auch hier zeigt sich der Übergang des Bildes aus der simultanen Anschauung in die successive sehr deutlich darin, dass das plastische Interesse am Körper zurücktritt und das mimische den Vorrang beansprucht. Nicht mehr die organische Schönheit wird genossen und herausgearbeitet, sondern die Gestalt sinkt zum Träger eines seelischen Ausdrucks oder einer ausgreifenden Tätigkeit herab, so dass nicht der ganze Leib in allseitiger Ausbildung, sondern nur der Apparat der Körperbewegung hier oder das Antlitz mit seinem Mienenspiel da Bedeutung hat. Darin gipfeln auch meines Erachtens die feinen Beobachtungen Klingers über den Wert des Konturs und dessen Ausbeutung im Sinne der Bewegung und des Rhythmus. Es ist ein Process der Durchgeistigung, der Entkörperung.

„Der Kontur," schreibt Klinger, „die älteste

Zeichnungsform, überhaupt vielleicht die älteste Form der bildenden Künste, betont die Handlung . . ." Darin steckt für mich die ganze Zurückführung auf das Mimische, die ich meine. Als älteste Form der bildenden Künste können wir nur die Bildgebärde ansehen, die den Umriss des Dinges oder den charakteristischen Zug seiner Bewegung in die Luft malt. Das ist aber schon zweierlei, wie Substantiv und Verbum, das Erste geht auf die Sache, meint das Ganze zu fassen, das Zweite geht nur auf die Lebensäusserung, Bewegung, Tätigkeit. Das Erste befriedigt das plastische, das Zweite das mimische Bedürfnis. Dort entwickeln sich die Abbildungen für simultane Anschauung, hier die Mitteilungen in Gebärdensprache und ihrer Verbindung mit dem Ton und dem artikulierten Laut. Deshalb ist es auch nicht ganz richtig, wenn Klinger meint, der Kontur überhaupt betone die Handlung. Nicht der Schattenriss des Kopfes oder der sitzenden Geliebten, der das Ganze will, sondern nur das Profil, womöglich vom Scheitel bis an die Sohlen, das die zusammengehende Haltung aller Gliedmafsen gleichsam herausholt, also an die Bewegungsvorstellung appelliert, hat diese Kraft. Die volle Durchführung in runder Körperlichkeit und naturgemäfser Farbe lenkt die Aufmerksamkeit so stark auf die ruhige Existenz, dass die nämliche Stellung der Gliedmafsen zur Geste oder Pose wird, d. h. in sich so zu sagen erlahmt. Aus der aktuellen Energie sinkt die Erscheinung zum Situationsbild herab. Der Mangel an leiblicher Fülle dagegen, die Gestrecktheit der Arme und

Beine, die Reduktion auf die entscheidenden Merkmale, die schon das Skelett oder der Gliedermann aufweist, sie machen die Vorzüge der ägyptischen Figuren aus, die so sprechend die typische Haltung bei gewohnter Tätigkeit vor Augen stellen. Darauf beruht auch die „lächerliche" Lebendigkeit der ägyptischen Konturen „storchähnlicher Vogelgruppen", die Klinger erwähnt, so dass man „auf den ersten Blick eine Bewegung zu sehen glaubt". Nicht minder erklärt sich aus demselben Princip „die ausgesprochene Vorliebe für stärkste Bewegungen" auf griechischen und etruskischen Vasenbildern, bei denen übrigens die Rundung des Gefässes und seine Drehung beim Anschauen oder die Ortsbewegung des Betrachters ausserdem ihren Einfluss üben. Wenn die dunkelfarbigen Wilden für ihre Tänze weisse Linien auf den Körper malen, um die Stellung der Gliedmafsen zu einander auch bei Nacht im unbestimmten Schein des Feuers hervortreten zu lassen, so wissen sie genau, worauf es bei solcher Mimik ankommt. Ein umgekehrtes Verfahren befolgen wir Weissen bei unsern Schattenbildern, indem wir die Gestalten in Profilansicht gegen die Leinwand werfen, d. h. von aller Farbe, ausser dem einfachsten Kontrast in Schwarz auf Weiss und von aller Durchmodellierung in der dritten Dimension abstrahieren. Deshalb wirken diese Silhouetten so durchschlagend und ihre Bewegungen so drastisch.[1]) Und diese mimische

1) Vgl. oben S. 25 f., aber auch den Wertunterschied von Kontur und Silhouette, sowie ihr Zusammenwirken zur Gradation.

Zugkraft bewährt sich endlich ganz ebenso beim epischen Dichter, der Alles in Tätigkeit umsetzt, selbst schmückende Beiwörter aus Tätigkeitsbezeichnungen wählt und alles Eingehen auf die ruhige Existenz vermeidet. Je mehr Bewegungsvorstellungen sich drängen, desto mehr Energie der Handlung erlebt unsere Phantasie, gleich gut, ob der Anreiz durchs Wort vom Ohre oder durchs Bild vom Auge her erfolgt. Nur wo Bewegung ist oder Bewegungsvorstellungen ausgelöst werden, kann auch von Rhythmus die Rede sein. Und in diesem Sinne mag die Erzählung des Dichters und die Pantomime des Schattenspiels, die Konturzeichnung des Malers und der Vorstellungslauf unsrer Phantasie rhythmisiert werden, durch die Machtvollkommenheit dieser Künste. Ja selbst bei der Statue und beim Bauwerk, diesen starren Gebilden, glauben wir uns berechtigt, das selbe Wort zu brauchen: wenn unser Auge dort das Motiv verfolgt, entfaltet sich der Körper in Bewegung, wenn es hier der Richtungsaxe des Raumes entlang den perspektivischen Durchblick aufnimmt, in Bewegungsvorstellungen auflöst oder im Vorwärtsgehen die Bewegung wirklich vollzieht, entrollt sich das Ganze in periodischer Folge.[1])

Greifen wir die mimische Erscheinung im Schattenspiel als entscheidendes Beispiel heraus, so erklärt

„Leichte Tonmodellierungen accentuieren nur den Rhythmus", Klinger, S. 37.

1) Vgl. zu Klinger auch Rob. Vischer, über Dürer, Studien zur Kunstgeschichte 1886, S. 278 ff. und ferner Meumann, Untersuchungen zur Psychol. und Ästhetik des Rhythmus. Leipzig 1894.

sich zugleich, weshalb die Konturzeichnung oder die Silhouette der Figuren sich so sehr zur Veranschaulichung eines Geschehens, zur Darlegung „des Wie eines Vorganges“ eignet. Das Profil giebt die Beziehung des Einzelwesens zu einem andern, sei es der gleich organisierte Nächste oder die ganze Umgebung, die Welt. Die Gegeneinanderbewegung zweier Faktoren zeigt eine Wechselwirkung; die Profile mehrerer zu einander gekehrt geben, gleichsam im notwendigen Auszug, — pantomimisch, den ganzen Auftritt; die Intensität des Einzelwollens, das aufeinander platzt, ja das Tempo des Verlaufes glauben wir zu spüren. Das Profil ist malerisch, für sich allein.

Damit ist zugleich auch die Übertragung des anschaulich bestehenden Bildes ins Zeitliche und Dynamische wieder vollzogen; aber in der Pantomime und Allem, was ihr nachahmt, steckt noch mehr. Es wird nicht nur an die Bewegungsvorstellungen und die Beziehungen des Einzelnen zu gleich organisierten Wesen oder zu Dingen dieser Welt appelliert, sondern auch an das Kausalitätsbedürfnis des Beschauers. Wo Raum und Zeit ineinander greifen wie hier, wo sie gar in Bewegung geraten zu einander, da wird ein Vorwärts oder Rückwärts angesponnen, nicht ohne die Frage nach Ursache und Wirkung oder nach Grund und Folge. Damit geraten wir vollends ins Reich der poetischen Phantasie. Nun wird die Gruppe, ja die Masse von Konturgestalten zur Darstellung einer Handlung, eines dramatischen Konnexes, — einer „Fabel“, wie

Lessing sagt. Wo die Einheit von Körper und Raum im Bilde nicht mehr im natürlichen Nebeneinander und Ineinander gesucht wird, weder die Körperformen oder das Raumgebilde die eigentliche Leitungsbahn dieser Verbindung abgiebt, weder die Farbe noch das Licht als Medium der Dinge dienen, dem Auge den Zusammenhang der Welt wenigstens in kleinem Ausschnitt vorzuführen, und ihn nur durch den Augenschein zu Sinnen, zum Gefühl, zum Bewusstsein bringen, da kann dieser Zusammenhang nur noch hinter dem Sichtbaren, gleichsam auf der Innenseite, gesucht werden, aus der unsichtbaren Tiefe der Wesen und Dinge hervorgehend und hervorgebracht durch eignen Willen der Kreatur oder der Welt, des Schicksals, der Vorsehung, der Gottheit. Diese Äusserungen von Innen her sind, wenn nicht Farbe mehr, dann der Klang, der sich vom Willen zum Tone bilden lässt, die Körperbewegung, die unter der selben Macht zur Gebärde wird, und die Verbindung beider, die Lautgebärde, das Wort. So dringen auch die Künste der Innerlichkeit, den Ausdruck der Innenwelt erobernd, nach Aussen vor. Von mancherlei Gebärdung des Menschen, die wir als bewegliches nimmerruhendes Widerspiel der Plastik in ihrem ganzen Umfang als Mimik bezeichnen, gehen die Erweiterungen aus, wie drüben Architektur und Malerei: in die unergründlichen Tiefen des Gemüts steigt die Musik hinab, zu den Höhen des Geistes die Dichtung empor. Und reichen sich droben Poesie und Malerei die Hände, so gehen Innenwelt und Aussenwelt zu einer neuen Schöpfung

des Menschen zusammen, die wir unsere Weltanschauung oder Weltauffassung nennen, je nachdem die Eine oder die Andre der beiden Mächte überwiegt, je nachdem Bewegung oder Beharrung die Form bestimmen.

Aber dieser Austausch zwischen beiden Welten, die im Worte hier, im Bilde dort ihren letzten Ausdruck suchen, ist nicht neu oder gar von gestern, wie heutige Künstler wähnen, sondern „Alles schon dagewesen", wie Grossmutter Geschichte ihren Kindern erzählt. Es ist ein uralter ewiger Prozess zwischen Innenwelt und Aussenwelt, ein notwendiges Geschehen, eben die „Geschichte" selber. Hier die Geschichte der Kunst, die wir oben verfolgten.[1])

Wer also das Eindringen poetischen Inhalts in die Malerei, die Darstellung von Ideen, dramatischen Konflikten und moralischen Gegensätzen im Bilde beobachtet, das Vorhandensein einer Historienmalerei, ja einer Gedankenmalerei nicht läugnen kann, der darf sich auch nicht wundern, wenn neben der „Freude am Schönen", neben „der Bewunderung, der Anbetung dieser prachtvollen gross schreitenden Welt" auch der „Jammer", die Enttäuschung und Entsagung, die „Furchtbarkeit des Daseins" emporsteigen und mit ihren nächtlichen Schatten das Leben des Lichtes und der Farbe bedrohen, dass sie dem Siegesjubel der Lust den Abgrund der Verzweiflung

1) Die Aufnahme poetischen Gehaltes in das Bild verändert natürlich ebenso die ganze Rechnung des Kunstwerks, wird also Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein müssen.

eröffnen. Wo wäre das Bild in lauter Sonnenlicht gemalt, wo der Zauber der Helligkeit ohne das Dunkel im Grunde? Erweitert doch grade die Malerei das beschränkte Dasein des Einzelwesens aus naivem Selbstgefühl zum Zusammenhang mit der weiten Welt, öffnet sie uns doch die Augen für tausend Beziehungen, die Nahes und Fernes verbinden, Hohes und Niedriges in gegenseitiger Bedingtheit zeigen. Unser Körpergefühl bildet sich an ihrer Hand zum Formgefühl immer allgemeiner aus, unser Selbstgefühl zum Mitgefühl für verwandte Wesen und verständliche Erscheinungen und weiter zum Weltgefühl. Und wo sich dieses, — da wir doch nie ganz Auge oder ganz Ohr sind, sondern womöglich ganze Menschen bleiben — mit unserm Willen verbindet, wird es zum Selbstbewusstsein, das mit der Welt umher sich abgefunden hat, aus ihren Vorgängen und Verhältnissen durch eigne Betätigung einen Zuwachs gewinnt, der das ruhige Dasein zum beweglichen Leben entwickelt und aus all diesen Erfahrungen, Erlebnissen, — im Kampfe, so lang es dauert — zum Weltbewusstsein emporsteigt.

Es fragt sich nur, ob das Eindringen der innern Mächte, der Willensregung und Ideenbewegung nicht auf die sichtbare Erscheinung im Bilde durch und durch verwandelnd wirken muss. Raum und Körper, in voller Wirklichkeit erfasst, folgen ihren eigenen Gesetzen und leisten den Vorstellungen des Menschen, die sie versetzen möchten, Widerstand. Denn hart im Raume stossen sich die Sachen, leicht bei einander wohnen nur Gedanken. Schon die dritte

Dimension, die mühsam eroberte, sprengt den Rahmen und hebt, je vollkommener sie ertäuscht wird, die Fläche selber auf, die sie beherbergen soll.

Nicht minder die Farbe. Wer die Farben der Wirklichkeit nachzuahmen sucht in seinem Bilde, soll wissen, was er tut. Es sind Mächte, die stärker sind als er, Elemente, die sich bändigen, zähmen, verwerten lassen von Menschenhand, aber den Eindruck der Wirklichkeit erzwingen, auch wo die Vorstellung des Menschen darüber hinaus möchte, oder ganz davon frei bleiben. Wer mit den Farben der Natur malt, der haftet auch an der materiellen Seite der Stoffe. Umgekehrt, durch des Gedankens „Blässe" werden sie angekränkelt. Die Abstraktion macht die Erscheinung von diesem stofflich-sinnlichen Bestandteil der Materie frei, sie streift vom Augenschein alle Ingredienzen ab, die zugleich auf andre Sinne, besonders auf die niedern wirken. Da ist es mit dem Weglassen der Farbe nicht anders als mit dem Weglassen der Modellierung, der Körperhaftigkeit aus der Figur. Aber die Blässe der Farbe und die Umrissform des Körpers, — werden sie nun, wie Klinger meint, von der Phantasie des Betrachters hinzu ergänzt? Das wäre ja, um drastisch zu sprechen, eine Art subcutaner Rehabilitation der Materie mit ihrer dämonischen Macht, und diese verhaltene Kraft dürfte, sich rächend, desto gewaltsamer hervorbrechen. Es wäre eine perverse Bastardwirkung zu fürchten, die dem anschaulichen Denken, dem intuitiven Aufschwung zuwider läuft.

Nein, das hiesse auch die Rechnung des Künst-

lers völlig der unberechenbaren Subjektivität des Beschauers anheim geben. Weglassung der Farbe ist wie Weglassung der Modellierung, der Einzelheiten überhaupt, eine partielle Aufhebung der Wirklichkeit, eine Negation der Vollgültigkeit, eine Abstraktion wie bei Begriffsbildung und wirkt, als solche und an sich, befreiend von diesen suspendierten Teilen der Alltagswelt. Wie das Postament der Statue diese Menschengestalt über das Niveau der Durchschnittsmenschheit hinaushebt, jede Möglichkeit einer irreführenden Verwechslung mit Unsereins aufheben will, so auch die Farblosigkeit. Die Farben, die die Phantasie hinzu tut, sind auch nicht die der Natur, nicht haftende, beharrlich bleibende. Ich erinnere an Klingers eigene Aussage im Sinne Dürers: „so wechselnder, so unkörperlicher, so mit der Wandlung der Vorstellung veränderlicher Art" sind diese Farben der Phantasiewelt, dass sie niemals die „materiellen Seiten der Stoffe" brutal vor uns hinsetzen und die niedern Sinne hineinziehen können.

Wo aber die Körperhaftigkeit der Gestalten, schon des Mafsstabes wegen, so weit durchgeführt wird, dass die natürliche Farbe des Nackten sich ungerufen einstellt, also auch in fleischlichem Sinne zu wirken droht, da genügt die Farblosigkeit im Bilde nicht mehr als Aufhebung der Wirklichkeit nach dieser Seite, sondern ein stärkeres Gegenmittel muss das Aufkommen der Illusion verhindern: das ist die willkürliche naturwidrige Färbung. Also Signorellis Darstellung der letzten Dinge in der Cappella di S. Brizio am Dom von Orvieto, die

Klinger (S. 20) als Beispiel bewusster Raumkunst so verständnisvoll bewundert, gehört in die nämliche Kategorie,[1]) wie die Farblosigkeit für die Zeichnung oder Griffelkunst mit ihrem kleineren Mafsstab oder die willkürliche Phantasiefärbung, die wir auch ihr zugestehen, wie der Dekoration und Ornamentik.

Wandmalerei in grossem Mafsstab, als Raumkunst durchgedacht, und Zeichnung in kleinem Mafsstab, als Klingers Griffelkunst angesehen, haben nun beide noch andre Eigentümlichkeiten oder Privilegien miteinander gemein.

Beide durchbrechen die Schranke eines engen Rahmens, um den Zusammenhang einseitig oder mehrfach weiter zu verfolgen. Sie erweitern sich zu Bildercyklen, sei es in fortlaufender Reihe, eine Geschichte zu erzählen, gleich dem Epos, dem Roman, der Novelle, dem Märchen, genug im Verfolg einer Fabel, die ihren Anfang, ihre Mitte und ihr Ende hat, — sei es in architektonischer Gliederung einer höheren Einheit, nach Analogie der formalen Gestaltungsprincipe, der Symmetrie, Proportionalität und rhythmischen Entfaltung eines übersichtlichen Ganzen. Der Anschluss des Bilderkreises an diese Hausgesetze der Architektur will innerlich motiviert sein, d. h. nicht allein durch Gleichgewicht und Verhältniswerte der äusserlichen Erscheinung bildlicher Bestandteile, sondern durch ein Äquivalent der Raum-

[1]) Und genau ebenso wie die grossen Wandgemälde in naturwidriger Polychromie wirken die bemalten Skulpturen, wenn sie im Dienste der Raumkunst nach künstlerischer Absicht entwirklicht werden, wie Klinger ebenfalls (beiläufig S. 21) erkannt hat.

einheit, die, je unkörperlicher die Mittelaxe bleibt, desto ideeller nur aufgewogen werden kann, durch Einheit des Gedankenzusammenhangs, durch eine höchste, den ganzen Bilderkreis durchwaltende und alle Beziehungen des Einzelnen bestimmende Idee.

Es ist also auch hier das Eindringen poetischer Principien unläugbar, und Kausalität die letzte Instanz, in der sich räumliche Ausdehnung und zeitlicher Verlauf zusammenfinden. Kausalität ist die Seele alles dichterischen Schaffens. Raumdichtung und Bilderpoesie liegen auf den Gränzgebieten, wo die Künste sich verbünden, um die Weltanschauung und Lebensweisheit im höchsten Sinne zu veranschaulichen, hier monumental zu verkörpern, dort poetisch zu verdichten: die ganze moralische, religiöse, wissenschaftliche Welterklärung, dies Hirngespinst, das wie das Netz einer Spinne unser Ich umgiebt.

Eine Abtrennung der „Griffelkunst" als einer selbständigen Kunstgattung, die zwischen Dichtkunst und Malerei in der Mitte stünde, ohne ganz das eine noch ganz das andre zu sein, scheint uns nach alledem nicht geboten, ja mit dem Tatbestand überhaupt nicht einmal verträglich. Wir glauben allen eigentlich künstlerischen Gesichtspunkten Rechnung zu tragen; nur auf die subjektive Auslegung des sinnlich-sichtbaren Bildes, das die farblose Zeichnung dem Beschauer überantwortet, haben wir uns nicht eingelassen. Wenn wir bei der Kreisform, „dem Reifen, der in der Zeichnung die Sonne verkörpert", nicht nur an das Licht oder die Wärme erinnert werden, sondern „je nach seiner Verknüpfung auch

Freiheit, Raum" darin erkennen sollen und „mit der Luft den Begriff der Freiheit, mit dem Meer den der Gewalt verbinden", so klingt das schon verzweifelt allegorisch. Und der Mensch vor allen Dingen, er ist uns zunächst als „die von ihren individuellen Formen eingeschlossene Person" der Darstellungsgegenstand der Bildnerei, der im Vordergrund der künstlerischen Interessen bleibt, so lange und wo immer das plastische Ideal über Alles geht; aber der selbe Mensch „als das Wesen, das zu allen jenen äusseren Kräften in Beziehung und Abhängigkeit steht", ist uns der Darstellungsgegenstand der Malerei, sobald sie zur Entdeckung ihrer eigensten Aufgabe hindurchdringt. Den Menschen vor allen Dingen „als Repräsentanten seiner Gattung", in seiner armseligen Bedingtheit aufzufassen, gestehen wir der Griffelkunst gern zu, wie „die Möglichkeit, die sichtbare Körperwelt so frei poetisch zu behandeln, dass alles Dargestellte mehr als Erscheinung denn als „Körper" wirken mag, wenn wir uns auch klar sind, dass diese Freiheiten graduell in den verschiedenen Arten farbiger wie farbloser Malerei sich vorbereitet finden. Nur soll das Bild, die Zeichnung, der Stich doch immer als sichtbare Erscheinung auf uns wirken, zunächst zum Auge sprechen und nur der sinnlich wahrnehmbaren Wirkung all sein Recht verdanken. Wo immer ein wichtiger Bestandteil der wirklichen Natur geopfert wird, da muss auf der andern Seite „der Zusammenhang mit der grossen Welt" desto sicherer aufrechterhalten und die Überzeugung von der Wahrheit und Lebensfähigkeit der künstlerisch

erdichteten Welt durch andre starke Mittel erreicht werden. Wer uns mit Bildern etwas zu sagen weiss, das mit Worten nicht gesagt werden kann, wer uns in farblosen Gemälden „Phantasiebilder" vor Augen stellt, die in naturgemäfsen Farben nicht so veranschaulicht werden können, der ist uns als Künstler willkommen und vollauf berechtigt, mag er selber sich zu den Malern rechnen oder zu den Dichtern.

Für uns gliedert sich die Malerei in eine ganze Reihe von Kategorien, von denen nach Klingers Ausdrücken „Bild"-, „Dekorations"-, „Raum"-, aber auch „Griffelkunst" hier aufgezählt werden mögen. Es ist Sache der Ästhetik der bildenden Künste, insbesondere der Malerei, den Wechsel in ihren Grundgesetzen, namentlich durch diese vier Kategorien, durchzuführen. Sie wechseln nicht sowol ihre Ästhetik als ihren Stil. Die Ästhetik wird sich den Verwechslungen der Malerei mit der Plastik auf der einen Seite, wie mit der Poesie auf der andern widersetzen müssen, sonst aber jede Erweiterung und Vertiefung ihres Wesens mit Freuden begrüssen, soweit dabei die ursprüngliche Mitgift nicht veruntreut wird, der sie allein ihre ganze reiche Entwicklung dankt, aber auch ihre Existenzberechtigung in der Reihe ihrer Schwestern.

Die Entdeckung einer neuen Kunst setzt unsres Erachtens nichts Geringeres als den Zuwachs einer neuen Provinz in der geistigen Organisation des Menschen und damit eines neuen Weltinhaltes voraus.

Anwandlungen aber, ins Land der Dichtung abzuschweifen, hat die deutsche Kunst schon oft

genug durchgemacht und bis dahin immer nur Einbufse an bildnerischem Vermögen davongetragen. Jedenfalls wird keine Verlockung zur Bilderpoesie oder zu Musikbildern der modernen Entfremdung vom plastischen Gestalten das Heil bringen, das die Eroberung des Nackten für unbefangenen Naturgenuss uns hoffen liesse, und so gern dem einzelnen Genius Zugeständnisse für seine Sonderart gemacht werden mögen, so ungern muss die Kunst als solche die Zersetzung des Malerischen erleben, das sie immer noch als unveräusserliches Erbteil sich gesichert glaubte, durch die Arbeit von Jahrhunderten, und allen Ausnahmen und Abirrungen zum Trotz behaupten wird.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig

AUGUST SCHMARSOW

BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE

II.

BAROCK UND ROKOKO

EINE KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG

ÜBER

DAS MALERISCHE IN DER ARCHITEKTUR

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1897.

BAROCK UND ROKOKO

EINE KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG

ÜBER

DAS MALERISCHE IN DER ARCHITEKTUR

VON

AUGUST SCHMARSOW

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1897.





Die Einordnung des nachstehenden Versuches über Barock und Rokoko in eine Reihe von „Beiträgen zur Aesthetik der bildenden Künste“ zeigt den Kunsthistorikern von vornherein, dass er keine Vermehrung oder Verbesserung der Quellenstudien beabsichtigt. Es kommt mir diesmal allein auf die Klärung und Durchführung der Grundbegriffe vom Wesen der drei Künste, Malerei, Plastik und Architektur an, mit deren Hilfe meiner Überzeugung nach eine annehmbare Grundlage für die Beurteilung des geschichtlichen Verlaufes allein gewonnen werden kann. Wenn der erste Teil dieser Beiträge den Grundbegriff des Malerischen besonders in der Malerei zu fassen versuchte, in dem er zur genetischen Erklärung dieses eigensten Wesens zugleich die geschichtliche Entwickelung bis zum vollen Bewusstsein der „Malerkunst“ verfolgte, so giebt der hier folgende „eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur“. Auch hier wird die Frage: „wie kann die Baukunst malerisch werden?“ im unmittelbaren Anschluss an geschichtliche Tatsachen erörtert, indem sich an eine prinzipielle Vorbereitung, vom ästhetischen wie

vom historischen Standpunkte aus, die Betrachtung der bestimmten Perioden im Entwickelungsgang der Künste schliesst, die nach allgemeinem Urteil unter dem Zeichen des „Malerischen" gestanden haben.

So hoffe ich nicht allein zur Aesthetik der bildenden Künste beizutragen, indem ich, unter dem Gesichtspunkt des „Stiles" dieser drei Schwestern, vorurteilsfreie Analyse historischer Erscheinungen darbiete, sondern auch der Kunstgeschichte einen Dienst zu erweisen, indem ich ihr über die Befangenheit des augenblicklichen Standpunktes, besonders diesen letzten Jahrhunderten gegenüber, hinweghelfe, soviel ein Einzelner dazu mitwirken mag. Ausschliessliche Bewunderung der sogenannten klassischen Zeiten — an sich schon unhistorisch in hohem Grade — beharrt auf der einen Seite noch immer in Vorurteilen, denen sich die unläugbaren Errungenschaften dieser sogenannten Verfallzeit natürlicherweise verbergen oder doch verzerren. Auf der andern Seite kann die einseitige Bevorzugung der Malerei, die während des Barock so mannichfach und erfreulich emporblüht, oder die ebenso einseitige Beachtung der Kunstgewerbe, der Dekoration oder Ornamentik, von der die Beurteilung des Rokoko fast allein ausgeht, nur jeden Weg zum innersten Verständnis des geschichtlichen Prozesses verschliessen. Die gemeinsame Voraussetzung für unser Urteil muss sich überall in der Kunstgeschichte auf **das Verhältnis der drei Hauptkünste zu einander** *gründen; eine Verschiebung in diesem Verhältnis*

bedingt den Wechsel der Stile, bestimmt die Abfolge der Perioden, die wir zu unterscheiden haben, ganz abgesehen von den Jahrhunderten unserer Kalenderrechnung, wie von der Periodenteilung unserer „politischen“ Geschichte. Selbst der Anschluss an die Kulturgeschichte bleibt gefährlich, solange die Kunstgeschichte sich nicht auf ihre eignen Füsse gestellt und auf ihnen allein zu gehen gelernt hat; denn bis dahin kann sie nur in Abhängigkeit geraten von ihrer Führerin, die sie gelegentlich mitzumachen verlockt, was für sie selbst nur Seitensprünge bedeutet. Das Hauptanliegen des Kunsthistorikers, der hier redet, ist also die Verbindung ästhetischer und historischer Erkenntnis der Kunst, die allein unsere Kunstwissenschaft zu dieser Selbstbesinnung bringen wird. Dass auch dieser Anlauf schon dazu beitragen möge, bleibt vorerst vielleicht ein frommer Wunsch: für nichts sind Leute so schwer zu haben, gesteht sich Goethe, als für jedwedes Ding, das eine Folge hat.

Die Lehrtätigkeit dieser letzten Jahre veranlasst mich, meinen Versuch auch in der kursorischen Form zu veröffentlichen wie er vorliegt; denn ich sehe, dass einer jüngeren Generation von Fachgenossen aus dem gegenwärtigen Stand dieser Fragen tiefgehende und verhängnisvolle Missverständnisse erwachsen, und vermag doch selbst die allseitige Ergänzung durch eine Reihe von Monographien, die hier erfordert würde, noch nicht in Angriff zu nehmen oder überhaupt nicht allein zu liefern. Dennoch eine solche Orientierung für alle

ferneren Eroberungszüge in dieses Land zu erbringen wagen, ist eine Kühnheit, aber auch eine Pflicht des Lehrers, sobald er ihre Notwendigkeit erkannt hat.

Ebendeshalb bin ich in den Gränzen einer „kritischen Auseinandersetzung" geblieben, die ein ehrliches Ringen mit den Ansichten Anderer verlangt, und seien es die Besten meiner Wissenschaft selber.



I.

AESTHETISCHE UND GESCHICHTLICHE VORBEREITUNG

1. MALERISCHE GESICHTSPUNKTE IN DER BAUKUNST

Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung. Solange sie unmittelbar dem dunklen Drange des schöpferischen Triebes folgt, bewegt sie sich im Sinne des Raumwillens; sie vollzieht sich in der Richtung unseres Vorwärtsgehens, Vorwärtshantierens und Vorwärtssehens, also in der dritten Dimension. Die Raumentfaltung vom menschlichen Subjekt aus bildet ihre natürlichste Aufgabe, und das Hinausschieben der Gränze vom Anfang bis ans Ende bleibt die Hauptsache für die Gewinnung des Spielraums, der die eigene Person umschliessen soll, während die seitlichen Verbindungen dazwischen links und rechts sich im Entlanggehen wie von selber ergeben. So entsteht, ob in dürftigen Zeichen der Phantasie, ob in vollständiger Durchführung für die Wirklichkeit, das Raumgebilde, das wir in treffender Bezeichnung des

Notwendigen „unsre vier Wände" nennen. Damit kennzeichnet die Sprache den gewollten Raumausschnitt als begränzt nach vorn wie hinten, nach rechts und links. Der Grund und Boden unter unsern Füssen versteht sich von selbst, nämlich als Voraussetzung unsres menschlichen Raumgefühls, wie es sich in aufrecht stehenden und gehenden Wesen wol ausbilden muss. Der Decke dagegen vermag unser aesthetisches Bedürfnis lange zu entraten, wie in allen Raumgebilden unter freiem Himmel; das praktische Bedürfnis, das den oberen Schutz ebenso früh erheischt, darf über diese Tatsache nicht täuschen. Noch unbefangener redet im selben Sinn die andre Bezeichnung des Volksmundes: „unsre vier Pfäle". Man darf in der Wahl dieses Ausdrucks nicht etwa, wie es heute nahe liegt, einen Hinweis auf die konstruktive Unentbehrlichkeit der Träger erblicken, sondern vielmehr den auf die sinnliche Unentbehrlichkeit des sichtbaren, tastbaren, haltbaren Zeichens. Vier aufrechte Grade stehen da wie Abgeordnete unsres Willens. Wenn unsre Augen sie erblicken, unsre Hände sie greifen, unsre Füsse sich daran stossen, so gelten sie, — in ihrem besondern Auftrag, — für unsersgleichen. Aber nicht das einmal ist in voller Körperlichkeit vonnöten; vier Stangen, ja vier feste Punkte schon genügen, um zu williger Ergänzung des ganzen Innenraums dazwischen herauszufordern.

Das Raumvolumen also, das den Menschen als Spielraum umgiebt, ist das zunächst Gewollte, nicht die Aufrichtung körperlicher Dinge, die wir zu dessen

Versinnlichung brauchen. Alle statischen und mechanischen Vorkehrungen, wie alle materielle Durchführung des Wandschlusses sind nur Mittel zum Zweck, zur Verwirklichung der dunkel geahnten oder klar vorschwebenden Idee des architektonischen Schaffens. Dass sich die Entwicklung freilich vom ahnungsvollen Triebe zu absichtsvollem Plane nur an der Hand dieser greifbaren Mittel und technischen Erfahrungen hindurchringt, dass auch das werdende Raumgebilde erst im Vollzug der Verwirklichung sich auswächst und auf diesem Wege gar manche Verwandlung erleben mag, ist fast allzu selbstverständlich, um noch wiederholt zu werden. Nur muss man nicht meinen, damit irgend ein Vorrecht des Handwerklichen vor dem Künstlerischen begründen zu können, oder als psychologischen Grundsatz hinstellen zu dürfen, unser aesthetisches Wollen könne keinen andern Ursprung haben als aus dem praktischen Vermögen.

Hier besonders kommt es nur darauf an, für die Architektur als Kunst an dem Prinzipe festzuhalten, dass die Raumgestaltung allem Eingehen auf Körperbildung voran liegt. Der Raumwille ist die lebendige Seele der architektonischen Schöpfung. Schon im Wurm, der sich seinen Weg in das Häuschen des Apfels bahnt, liegen die Anfänge dieser Betätigung, die der Höhlenbau des Bibers wie des Troglodyten auf höherer Stufe zeigt, aber die Honigwabe der Biene nicht minder, hier Additions-, dort Subtraktionsverfahren. Und wie der Augur im Templum, den der Wink seines Lituus abgegränzt

hat, steht das geistig entwickelte Subjekt in seinem Raumgebilde, das jeder materiellen Existenz entbehrt. Das andre noch so gleichartig organisierte Wesen, das von aussen kommt, sieht vielleicht garnichts. Wahrzeichen oder Mahnrufe müssen erst warnen. Sowie aber die vier Pfäle oder gar die vier Wände dastehen, vermag das fremde Subjekt den Raumausschnitt als Ganzes im allgemeinen Raum anzuerkennen. Nun erst betrachtet auch das schaffende Subjekt, wenn es hinaustritt, das eigne Raumgebilde als Gegenstand der weiten Aussenwelt umher, erfasst es als Raumkörper, der immer selbständiger nach seinen Aussenseiten nur sich geltend macht, wie er dem Unbefangenen, der den Innenraum noch nicht kennt, nur als Körper vor die Sinne tritt. Und dieses Absehen auf die körperliche Aussenseite kann wol die Raumbildung des Innern so stark überwuchern, dass man der letztern, obgleich sie den Kern des Ganzen giebt, wie bei der Pyramide fast vergisst.

Damit beginnt die Auffassung des Gebäudes vom plastischen Gesichtspunkt nach Analogie des menschlichen Körpergefühles ihr Spiel. Uebereinstimmung mit Gehaben und Gewächs der Lebewesen führt zur Anerkennung all der Vergleiche, die wir unter dem Namen Organisation zusammenfassen. Uebereinstimmung mit den Körpergebilden der unorganischen Natur dagegen zur Anerkennung all der Unterschiede von uns, die wir zum Ausdruck ihrer starren Gesetzlichkeit wol am besten als Krystallisation bezeichnen. Beide Vergleichsreihen

durchverfolgt führen zur Erkenntnis, dass die architektonische Schöpfung nicht ganz in ihnen aufgeht. Beides, Organisation wie Krystallisation, sind Metaphern; es bleibt ein Rest: das menschliche Raumgebilde ist weder ein Lebewesen, wie die Geschöpfe der organischen Natur, noch ein Produkt der unorganischen Natur, gleich dem Felsgrat, der Metallader, dem Schneestern, die wir tot nennen nach Menschenmafs. Es ist vielmehr ein Neues aus Beidem, eine Schöpfung des Menschen selber, eine Auseinandersetzung seines innern und äussern Wesens mit der Welt, in die er gestellt ward. Und deshalb ist es mehr als Krystall oder Gewächs, eine Welt für sich, ein Kosmos aus beiderlei Bestandteilen.

Es giebt denn auch in der Tat noch einen dritten Standpunkt für die Auffassung des architektonischen Kunstwerks, der sich sofort geltend macht, sobald wir mehrere solcher Gebilde mit einander zu vergleichen haben. Sowie der Raumkörper nicht allein auftritt, sondern eine Mehrzahl, sei es, dass an einem und demselben Gebäude die Bestandteile selbständiger hervorspringen, sich als besondre Körperbildungen verkünden, sei es, dass mehrere Einzelbauten neben einander im selben Raume dastehen, so beginnt auch das Vergleichen dieser Grade von Selbständigkeit und das Zusammenfassen der Mehrzahl unter die Raumeinheit, die sie alle umspannt. Wir betrachten sie nicht mehr mit dem plastischen Interesse nur, das uns über ihre Körperlichkeit aufklärt, noch mit dem architektonischen Sinn, der nach dem Raume fragt, den sie zwischen sich eröffnen,

begränzen, einschliessen; wir bewegen uns mit ihnen nicht nur in die Höhe, wie im Verfolg ihres Gewächses, oder in die Tiefe, wie im Verfolg der Erstreckung vor uns hin, sondern auch nach der Breite; wir betrachten die Ausdehnung des Raumganzen, das sie beherbergt, nach beiden Seiten von der Mitte, betrachten das Nebeneinander der Körper in diesem Raum und fassen sie als lauter Bestandteile, als untergeordnete Grössen zu einer Einheit zusammen, deren Gränzen über die Weite unsres Sehfeldes hinausreichen mögen. Und ganz ähnlich verfährt der ausgebildete Raumsinn, wenn nicht mehrere Körper, sondern mehrere Innenräume sich vor uns auftun und zu einem Raumganzen umfassenderer Art in Beziehung setzen.

Wir gewinnen diese höhere Einheit nur durch Verzicht auf einen Teil der mannichfaltigen Bewährung, die unsre Sinne sonst einander ergänzend uns zuzuführen pflegen, und zwar durch Verzicht auf die Kontrole der Ortsbewegungen und Tastbewegungen unseres eigenen Leibes, indem wir uns auf einen festen Standpunkt und auf ruhige Haltung beschränken. Erst in einer Region, wo die Macht der untern Sinne, die in Architektur und Plastik immer eine grosse Rolle spielen, zu versagen beginnt und allmählich zurücktritt, also jenseits der Tastregion und Ortsbewegung, kann sich für unser Auge die Möglichkeit ergeben, über Raumgefühl und Körpergefühl hinausgehend, einen neuen Zusammenhang zu fassen. In einem Abstand, wo die Sorge für Haltung und Bewegung unsres aufrechten Körpers nicht mehr be-

helligt wird, wo die Aufforderung, uns in Berührung mit den Gränzpunkten des eigenen Leibes, und seien es die äussersten Fingerspitzen, über die Beschaffenheit der Nachbarschaft zu orientieren, wieder zum Schweigen kommt — erst in solcher, der unmittelbaren Gefahr nicht ausgesetzter Entfernung ergiebt sich Neigung und Gelegenheit, Körper und Räume anders als nach ihren besonderen Gesetzen zu beurteilen, uns nicht allein um ihre konstitutiven Merkmale zu kümmern, sondern den Augenschein für sich allein auf uns wirken zu lassen. In diesem Abstand geht unser bequemes Sehfeld, in gewisser Höhe über dem Boden, auf dem wir stehen, und bis zu gewisser Erhebung nur über unsern Scheitel reichend, zu beträchtlicher Breite auseinander und scheint in seiner ganzen Ausdehnung eine ebene Fläche zu bilden. Indem wir selbst aber auf dem festen Standpunkt verharren, den die Umspannung dieses Sehfeldes fordert, verzichten wir auf die Kontrole der dritten Dimension, die wir durch Ortsbewegung und Tastbewegung zu üben gewohnt sind. Die senkrechte Axe des Schauenden bleibt wie festgewurzelt stehen, der ganze Körper möglichst ruhig, nur der Sehapparat arbeitet. In ihm wird allerdings schon durch die Beweglichkeit der beiden Augäpfel, durch die Anpassungsfähigkeit ihrer Linsen, durch die Blutzufuhr und Innervation, wie durch begleitende Muskelempfindungen der Verkehr mit den andern Regionen unsrer Sinnlichkeit aufrecht erhalten, aber wir versuchen doch ganz Auge zu sein. Je mehr dies gelingt, der Augenschein als solcher sich isoliert,

desto mehr muss alle Erregung unsrer Vorstellungswelt von der Erscheinung im Sehfelde selbst ausgehen, alle Bewegung dort als Variation von Hell und Dunkel, als Lichtreize zwischen den beiden Polen der Empfindlichkeit unsrer Retina sich äussern. Aber lange bleibt ihr Ergebnis flächenhaft.

Die Zusammenfassung in der Einen Fläche des Sehfeldes entkörpert also, ja enträumlicht zunächst in hohem Mafse die Wirklichkeit der Dinge. Nur in der Nähe, hart im Raume stossen sich die Sachen. Rücken sie ferner, über die Sphäre unsrer niedern Sinne hinaus, so läutert sich der Augenschein zu reiner Anschauung immer mehr, und schliesslich schwebt nur die Erscheinung, wie abgelöst von der körperlichen und räumlichen Grundlage vor uns, gleich einer Fata Morgana.

Damit treten auch die Gesichtspunkte, die angesichts der architektonischen Schöpfung, mit der wir allein hier zu rechnen haben, zunächst wirksam wurden, zurück, nämlich die Auffassung der Raumgesetze und der Körperbildung, die uns am Bauwerk beschäftigten. Die Kategorien der Krystallisation und Organisation sind nicht mehr für den malerischen Standpunkt, sondern die erstere für den spezifisch architektonischen, die andre für den plastischen mafsgebend. Die strenge Architektur betont überall die klare, sofort übersichtliche Gesetzlichkeit der Raumbildung; die konstitutiven Merkmale müssen wahrnehmbar offen liegen, die stereometrische Regelmässigkeit gewährt dem Raumsinn, für den sie schafft, die Befriedigung, und an der Aufrecht-

erhaltung des sichern Raumgefühls muss ihr gelegen sein trotz aller Mannichfaltigkeit der sonstigen Gestaltung. Die grade Linie, die regelrechte Fläche, die stereometrische Grundform des Innenraumes wie seiner äussern Erscheinung als Körper im allgemeinen Raum, diese unentbehrlichen Faktoren der Baukunst gewähren der Schwesterkunst Malerei kein Interesse; im Gegenteil, sie treten als Zeichen räumlicher Gesetzlichkeit ihrem Streben, die sichtbare Einheit zwischen Körper und Raum zu finden, hinderlich in den Weg. Die symmetrische Anordnung zweier oder mehrerer Punkte im Raum giebt ja grade die klare unbezweifelbare Auseinandersetzung mit dem lebendigen Träger der Mittelaxe räumlicher Anschauung, dem menschlichen Subjekt. Diese Wahrzeichen der Räumlichkeit werden der Malerei erst wert, wenn sie darauf ausgeht auf ihrer Fläche, durch perspektivische Kunst, auch die dritte Dimension zu ertäuschen. Sie vermag andrerseits diese Faktoren der strengen Architektur mit Bewusstsein aufzunehmen, wo es ihr darauf ankommt, den Eindruck des Beharrlichen zu erstreben, den Charakter des Unverrückbaren, über den Wechsel örtlicher und zeitlicher Bedingungen Erhabenen zu erreichen, wie z. B. in Kirchenbildern der umbrischen Schule oder in symbolischen Kompositionen sub specie aeterni gleich Rafaels Disputa. Ebendeshalb duldet sie nur in dekorativer Absicht oder in kindlicher Befangenheit die gleichmäfsige Reihung, das Metrische, die fortlaufende Wiederkehr gleicher Teile, welche die Baukunst und die Ornamentik miteinander gemein haben, vermeidet sie aber

geflissentlich, sobald sie, ihres eigenen Wesens bewusst geworden, auf einheitliche Erscheinung des Bildes allein bedacht ist.

Die strenge Architektur schmückt sich ohne Einbufse mit Polychromie. Aber die Farbe dient ihr zunächst zur schärferen Unterscheidung ihrer Bestandteile, also zur Erhöhung ihrer eigensten Absicht auf volle Bestimmtheit der räumlichen und körperlichen Auseinandersetzung. Sowie die Reihe der Farben sich untereinander abstimmt im Interesse der Ausgleichung, zur Sänftigung der Übergänge, ja zur Herstellung einer Einheit im Mannichfaltigen für das Auge gelangt, so arbeitet sie der Malerei in die Hände. Polychromie und Farbenharmonie sind zwei entgegengesetzte Dinge, wie andrerseits die Buntheit der Aussenwelt für sich allein den Anblick dieser Welt nicht malerisch macht. Das Licht erst oder die Beleuchtung bringen die Einheit im Sinne des Malerischen zu stande. Das allgemeine Tageslicht nimmt die verschiedensten Gegensätze in sich auf, die einheitliche Beleuchtung von der einen oder der andern Seite, also Morgen oder Abend, gleichen sie noch mehr aus. Die Polychromie der Architektur und Ornamentik mögen diesem natürlichen Vorgang gradezu widerstreben. Es ist malerische Tendenz, wenn sie ihm folgen, ihm nachgeben, ihm absichtlich nachgehen als einer höheren künstlerischen Einheit. So sprechen wir noch von Polychromie eines Innenraumes, wo die Buntfarbigkeit schon fühlbar darnach strebt, einheitlichen Gesamteindruck zu erreichen, also alle Bestandteile, Wände, Fussboden,

Decke, mehr oder minder körperlich hervortretende Bauglieder, mit einander zu vermitteln. Die farbige Dekoration antiker Thermen- und Palastsäle z. B. lernt in jener Stilform, die wir heute mit dem Namen „Grotteske“ bezeichnen, durchaus harmonische Einheit der Farben zu erreichen, nachdem sie darüber hinaus gelangt ist, die Farben entweder als Körperwerte oder als Raumwerte zu verwenden; damit aber ist sie Malerei geworden und nicht mehr Ornamentik, wie die Polychromie zunächst, nicht mehr Dienerin der Baukunst in ihrem strengen Sinne, sondern ein Neues, das Macht gewinnt und die Architektur dazu führen kann „malerisch“ zu werden in ihren entscheidenden Intentionen.

Von andrer Seite leitet auf den nämlichen Weg der zweite Faktor der Raumgestalterin, eben die Gestaltung als solche mit ihrem plastischen Interesse. Von unserem eigenen Körpergefühl ausgehend, richtet sie sich zunächst auf besondere Körperbildung im architektonischen Raumgebilde. Die Analogie mit dem Gewächs organischer Geschöpfe nach dem Ebenbilde des eigenen Leibes ist die Grundlage für alle Versuche künstlerischer Organisation am Bauwerk. Soweit die Auffassung des selbständigen Gewächses reicht, erstreckt sich dann die Domäne der Plastik; sowie aber die Selbständigkeit des Baugliedes aufhört und der Einzelkörper eben als Glied sich dem weitern Zusammenhang einordnet, verschwindet auch der Gesichtspunkt der plastischen Schönheit, um entweder — im Verfolg des Aufbaues — zum architektonischen zurückzukehren, oder — beim Ver-

folg der Flächenanschauung zunächst — in den malerischen überzugehen, der beide schliesslich zusammenzufassen vermag, indem er sowol die architektonische wie die plastische Schönheit in die malerische Schönheit auflöst. Sie ist es, die Raum und Körper im Sinn einer einheitlichen Welt betrachtet, also nicht mehr vom Raumgefühl allein, noch vom Körpergefühl allein bedingt wird, sondern vom Weltgefühl, das vom Zusammenhang unsrer selbst und aller Dinge mit einem gröfsern, umfassenden Ganzen zu sagen weiss. Wo immer die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit der Raumgesetze und der Körpergesetze versagt, da tritt die Malerei in ihre Rechte; das Irrationale, Geheimnisvolle, soweit es sichtbar sich verkünden kann, wartet ihres Amtes.

Die Architektur selbst geht in ihrem Fortschritt als Kunst auf den dritten Standpunkt, den der malerischen Auffassung, über: ihn nimmt der Baumeister wie von selbst ein, sowie der umgebende Raum mit seinen mancherlei Beziehungen bestimmend auf das Bauwerk herüberwirkt, sowie die besondre Umgebung nicht mehr als neutraler Gegensatz, als unbezeichnete Folie, nur ihn geltend macht, sondern in ihrem eignen Charakter anerkannt, auch sich selbst oder in sichtlicher Überlegenheit bestimmend, verändernd, zerstörend hineinspielt. Und ebenso geschieht es, wie gesagt, beim einheitlichen Blick auf mehrere aneinandergereihte Innenräume. Wo immer im Sinne Burckhardts von spezifischen „Raumstilen“ geredet wird, da sind in solcher Raumkomposition sicher auch malerische Gesichtspunkte im

Spiel, wie in römischer, ja hellenistischer Kunst gewiss. Eine Kunst der Verhältnisse im Grossen, der Raumverbindung, der Verteilung baulicher Massen zu einem Rhythmus, der durchs Ganze geht, wird überall den zusammenfassenden Gesichtspunkt aufdrängen, von dem wir reden.

Auf ihrer höchsten Höhe rechnet die Architektur bewusst auch von diesem Standpunkt aus, bei der Gruppierung mehrerer Raumformen und Baukörper zu wirksamer Auseinandersetzung mit allen benachbarten Erscheinungen, zur Erhaltung der Einheit in ihrem aesthetischen Gesamtraum. Bei der Anlage eines Platzes, wo es auf Geschlossenheit ankommt, folgt sie zunächst den Ratschlägen und Erfahrungen der Innenarchitektur unter freiem Himmel, bei der Hervorhebung monumentaler Selbständigkeit beherzigt sie die Wünsche der Bundesgenossin Plastik zu eignem Vorteil; sowie aber das Verhältnis der Monumente zu einander und ihre räumliche Verbindung ins Auge gefasst wird, oder der Zusammenhang der eigenen Schöpfungen mit dem natürlich oder geschichtlich gegebenen Schauplatz sich aufdrängt, da kann nur die Bildwirkung den Ansprüchen beider Faktoren, der Körper und des Raumes, gerecht werden, und der malerische Gesichtspunkt stellt sich auch ungerufen ein, weil er allein die Befriedigung gewährt, die unsre menschliche Naturanlage auf Grund ihrer gegebenen Organisation fordert.

Das nämliche Bauwerk erlebt während der Dauer seines Bestehens den Wechsel des Standpunktes und

der Auffassung, den wir gekennzeichnet haben. Bei seiner Entstehung waltet unzweifelhaft zunächst der erste; von Innen her entfaltet sich das räumliche Gebilde, und jedes zuschauende oder mitwirkende Subjekt fragt in erster Linie nach der Wurzel der architektonischen Schöpfung im Verfolg der dritten Dimension. Steht es fertig da, nagelneu als gelungene Willensäufserung seines Schöpfers, die dem eigenen Bildungsgesetz ihr festes Bestehen dankt, so überwiegt der Eindruck der ringsum abgeschlossenen und ablehnenden Masse, des tektonischen Ganzen, fast wie ein Krystall, der mit Absicht dort hingesetzt worden; oder bei genauerem Anschauen und vertraulicherer Annäherung entdecken wir Züge des eigensten Wesens, Ähnlichkeiten mit dem eigenen Wachstum, mit der fühlbaren Gliederung unseres Körpers und begrüssen in ihm ein organisches Geschöpf, wenn auch nie so unmittelbar wie in der Statue dort auf ihrem Sockel oder so vollständig, dass das Gefühl der starren Naturgesetzlichkeit des Materiales verschwände.

Es ist die plastische Auffassung, die uns beglückt, wie selbstverständlich siegend, beim Anblick des hellenischen Tempels, der als Weihgeschenk auf seinen Stufen dasteht und in jeder Säule noch das lebendige Gefühl für den Wert des ganzen Menschenleibes verkündet. Aber so ein weisser Marmorbau, so ein tektonischer Körper mit der entschiedenen Sprache der Polychromie an der Stirn, setzt sich mit aller Energie von der räumlichen Umgebung ab, wie vom Boden durch die Stufen, so

vom Felsen, vom Bergeshang durch die Farbe, vom Grün der Büsche und Bäume, die ihm nirgends nahen dürfen, von allen andersartigen Dingen umher. Jede Verwechselung mit den Gebilden der Natur ist ausgeschlossen, alles bekräftigt triumphierend die Absicht des bewussten Menschenwillens, der ihn hier aufgerichtet. Er will gar nicht gewachsen sein aus dem Grunde dieses Landes, viel eher durch die Wunderkraft eines Olympischen entsprungen, gleich dem Rosse des Poseidon. Nicht Naturerzeugnis sondern Kulturprodukt ist er, und nur die Menschenwohnungen dort unten oder die Wallfahrtstrasse zur Stadt geben die Erklärung für sein Dasein, nicht das ragende Gezack des Vorgebirges oder das üppige Gewächs der heiligen Haine. — Ganz anders die Ruinen der Akropolis oder die verfallenen Tempel von Paestum. Sonnenbrand und Regengüsse, Stürme des Meeres und Stürme des Schicksals haben die stolzen Farben gebleicht und die starre Auflehnung des Menschenwillens gebrochen; gedemütigt und zerrissen, sind die Reste froh zum Boden zu gehören, wie die Eichenstämme oder das Felsgeröll ringsum, und nicht schlimmer von jenen überlegenen Mächten behandelt zu werden als diese Gefährten des gemeinsamen Daseins auf der Erdoberfläche. Der eigene Zusammenhang, den Menschenhand dem Bau gesichert, löst sich auf; aber der Zusammenhang mit der Umgebung ist zusehends gewachsen und behauptet siegreich sein ewiges Recht. Die Auseinandersetzung, die der Menschengeist im dauerhaften Monument aufzurichten vermocht, gehört auch

im härtesten Stein der grossen Rechnung des Alls, den durchwaltenden Gesetzen der Welt an, in die der Mensch als vorübergehende Erscheinung gestellt worden, und die Ausgleichung dieser Rechnung zu Gunsten des allgemeinen Zusammenhangs tritt zu Tage. Das Bauwerk, das zu plastischer Selbständigkeit geschaffen, so abgeschlossen auf sich selber beruhend dastand, wie ein Wahrzeichen bleibender Bedeutung, es ist malerisch geworden in seinem Anblick; denn der Zusammenhang mit seiner Umgebung ringsum ist hergestellt, es ist aufgenommen in den Schofs der Landschaft, die es treulich und innig beherbergt, bis auch die letzte der ragenden Säulen wieder zurück gesunken in den Grund ihres Ursprungs.

Aber dieser Weg von Aussen her ist nicht der einzige, der solche Verwandlung herbeiführen kann. Wir haben, indem wir ihm zuerst folgten, nur dem Charakter des Göttertempels Rechnung getragen; der Sitz eines solchen idealen Subjekts entbehrt aber schon einer Reihe lebendiger Antriebe, die dem Hause als Sitz des menschlichen Subjekts ursprünglich innewohnen. Und vom schöpferischen Subjekt aus sollte der Weg zum Malerischen in der Architektur vor allen Dingen verfolgt werden.

Die deutliche Bevorzugung des Aussenbaues lässt keinen Zweifel über das vorwiegend plastische Wesen des hellenischen Tempelstils; die Vorherrschaft der bildnerischen Auffassung ist die geschichtliche Bedingung dieser Architekturform, die nur von solchem Standpunkt aus ihre Berechtigung

hat, ja als plastische Architektur den Wert eines Ideales erreicht. Wo für den Schatten oder die Hülle des Toten gebaut wird, wie in der Pyramide, da bleibt der Baukörper völlig geschlossen, jede Beziehung zum Leben draussen ausdrücklich verneint. Hier zeigt sich der Gegensatz zur Wohnung des Lebenden so scharf wie nur möglich, so sehr die versteinerte Form dem Urbild des Nomadenzeltes auch sonst getreu bleibt. Im Bedürfnis des Menschen nach Luft und Licht, in der Abhängigkeit von der Natur, von den allgemeinen Bedingungen des Stoffwechsels organischer Geschöpfe liegt auch der Anfang für eine Auffassung seines Hauses gegeben, die den Zusammenhang mit dem All hinein nimmt, je mehr der zeitweilige Schlupfwinkel sich zur bleibenden Wohnung ausbildet. Hier müssen die Intentionen gesucht werden, die zum malerischen Wesen in der Architektur führen, die Keime ästhetischen Wollens, die über den ursprünglichen Sinn der Raumgestaltung hinaus, aber auch nicht auf Forderungen plastischer Gestaltung, also der Körperbildnerin zurückgehen, sondern gerade die Neigungen befriedigen, die den ursprünglichen Antrieb zur Malerei gegeben und sonst von dieser Kunst besonders gepflegt und zur höchsten Genussfähigkeit ausgebildet werden. Nur so darf von malerischer Architektur im eigentlichen Sinne geredet werden, während jene verfallenen Tempel nur ein Beispiel malerischer Wirkung zeigten, zu der sich das Bauwerk wider Willen hergeben muss, wie jeder andere Gegenstand der Wirklichkeit unter dem Einfluss äusserer Bedingungen.

Sowie die Höhle des Troglodyten, das Zelt des Nomaden, das Haus des Siedlers sich öffnen, bietet sich dem Auge des Bewohners drinnen ein Ausschnitt aus der weiten Welt da draussen dar. Vom dunkeln Rand der Öffnung eingerahmt erscheint ein Bild, ein flächenhafter Eindruck, aus Körper- und Raumfaktoren zusammengewebt, der sich allmählich in Näheres und Ferneres, Vordergrund und Hintergrund auseinander setzt, je mehr die Erinnerungsbilder, Bewegungsvorstellungen und Tasterfahrungen, alle Beiträge aus andern Sinnen dem schauenden Auge zu Hülfe kommen. Der Vordergrund nähert sich der Reliefanschauung, der Hintergrund ist das reine Fernbild. Türen und Fenster gewähren neben der Erfüllung praktischer Zwecke die Gelegenheit ästhetischer Befriedigung durch den Augenschein und vermitteln so mancherlei Zuwachs der Bildauffassung, bis sie selber bewusst auch darauf berechnet werden, den Genuss malerischer Anschauung zu bieten. Wir rücken das Fenster oben in der Mauer, wo es nur Luftloch und Lichtzufuhr sein kann, weiter abwärts in bequeme Sehhöhe für unsern gewohnten Platz. So gewöhnt sich unser Auge durch den Rahmen, auf die Zusammenfassung aller Einzelerscheinungen da draussen unter einem festen Gesichtspunkt auszugehen. Die Herstellung dieser Einheit im mannichfaltigen Augenschein ist Bildanschauung, unser Standpunkt der malerische. Durch alle Öffnungen aber tritt unser Gemach selbst in die reichsten Beziehungen mit der Aussenwelt, die gleich Luft und Licht zum Lebenselement werden und die

Behausung erst zur Wohnung erheben. Unter dem Anreiz dieser Erquickungen suchen wir nach ähnlicher Augenweide auch drinnen in unsern vier Wänden, sobald sie sich hinreichend erhellen, und freuen uns der woltuenden Übergänge, die Helldunkel und Dämmerschein zwischen den körperlichen Bestandteilen des Innenraumes oder den vielgestaltigen Gegenständen des Hausrats herstellen; jeder Anblick solcher Einheit des Zusammenwirkens ist Genuss des malerischen Sinnes. Bald werden sinnige Bewohner die Dinge so ordnen, die Bauglieder so verteilen, wol gar die Räume so verbinden, dass der Blick überall in ruhigem Schauen wie in schweifender Bewegung sich durch malerische Eindrücke befriedigt finde. Schon wieder erweist sich dabei die Anbringung der Fenster und Türen als wichtiger Beitrag, sei es für die Einheit der Beleuchtung oder die Mannichfaltigkeit des Durchblicks. Alle raumöffnenden Teile sind Bundesgenossen der malerischen Tendenz, wie alle selbständigen Körper die plastische Anschauung begünstigen.

Die Bildauffassung richtet sich, wie gesagt, zunächst auf das Nebeneinander der Körper im Raum, ergeht sich also in der Breitendimension. Aber sie bezieht sich nicht auf die Reihe isolierter Körper, plastischer Objekte, die so in einer Richtung, durch Abstände getrennt, zum Raumfaktor werden, sondern sie geht auf den Zusammenhang dieser Gegenstände unter einander. Sie teilt dieses Absehen mit der Reliefanschauung. Aber die letztere bleibt, solange das plastische Gefühl als Lebensprinzip in ihr waltet,

unserm eignen Körper beträchtlich näher, berücksichtigt stets die Verwandtschaft mit ihm. Die gerundete Form fällt noch in unsre Tastregion, der Reliefgrund erst bedeutet ihre Gränze, wo sich das Körperhafte vollends dem Nachgefühl der leiblichen Erfahrungen entzieht und nur der willig ergänzenden Phantasie, d. h. der Region unsrer Vorstellung noch angehört.

Kehren wir deshalb zu unserm obigen Beispiel zurück. Bei gewissem Abstand tritt auch die Säulenreihe des griechischen Tempels in die Reliefauffassung, nämlich wenn wir nicht mehr nahe genug sind, um die volle körperliche Rundung des einzelnen Stammes zu erfassen, aber noch nahe genug, um die Rundung der vordern Hälfte oder dreier Viertel gewahr zu werden. Aber die Reliefanschauung tritt vorzugsweise erst dann ein, wenn wir bei solchem Abstand schräg gegen die Säulenreihe blicken, also gegen die Langseite eines Peristyls etwa. Dann erscheint Stamm an Stamm, deren jeder den folgenden zum Teil verdeckt, die ganze Reihe wie eine gewellte Fläche, perspektivisch sich verjüngend, in stärkerem und in schwächerem Relief. Stellen wir uns dagegen absichtlich einmal in der Mitte vor dieser Langseite des Gebäudes auf, so bildet die Wandfläche der Cella hinter den Säulen den durchgehenden Grund, auf dem die Stämme in starkem Relief sich abheben, als hafteten Dreiviertel- oder Halbsäulen auf der Mauer. Tritt aber der Säulenumgang so weit vor den Körper der Cella, dass wir in den Intervallen den leeren Raum gewahren, oder stehen gar doppelte

Säulenreihen um den Kernbau herum, so entstehen Durchblicke, die jede zusammenhängende Reliefauffassung aufheben. Sie locken das Auge mit dem neuen Reiz der Perspektive, und eröffnen neben dem Körpergefühl für den einzelnen Stamm überall dem Raumgefühl seinen eigenen Spielraum. Diese Konkurrenz der Tiefenrichtung, der unser Auge seiner Sehkraft gemäfs gern folgt und bei gesundem Scharfblick in die Ferne spähend erst recht zu folgen gewohnt ist, wird um so gefährlicher für die Reliefanschauung an der Vorderseite des Tempels, wo die Giebelstirn mit ihrem Höhepunkt uns herausfordert die Mittelaxe einzusetzen, d. h. die Ausdehnung nicht mehr von einem Ende bis zum andern entlang abzusehen, die Reihe der Körper successiv zu verfolgen, sondern im eigentlichen Sinne als Breitendimension, d. h. von dem gewohnten Mittellot unseres paarigen Sehapparates aus nach beiden Seiten auseinander zu legen oder umgekehrt von beiden Enden aus zur Mitte zusammen zu fassen, wo wieder die Tendenz der Sehkraft in die Tiefe dringt. Die Längsrichtung, mit dem Absehen von einem Ende zum andern, ist der Reliefauffassung in ächt plastischem Sinne günstiger; die Breite dagegen, in ihrem eigentlichen Auseinanderlegen oder Zusammenfügen zweier symmetrischer Hälften, verlockt eher zu malerischer Tendenz, ist sogar das eigentlichste Element des Bildes, die Grundlage des Malerischen überhaupt.

Befindet sich der Beschauer vor der Tempelfront noch so nahe, dass die Möglichkeit der Ortsbewegung seines eignen Körpers durch die Zwischen-

räume hin sich geltend macht, so bleibt die Wirkung dieser Blickbahnen eine rein architektonische, raumschaffende. Rückt der Betrachter jedoch so weit ab, dass die Bestandteile des Bauwerks jenseits der Gränze seiner Tastregion, rein dem Sehfelde anheimfallen, also nur noch als Augenschein auf ihn wirken, so verwandelt sich die Auffassung sowol für die architektonischen wie für die plastischen Faktoren in die malerische. Die körperhafte Rundung der Säulen, wie der perspektivische Durchblick dazwischen, wie der ganze aesthetische Raum des Gebäudes sonst geht auf in das Bild. Hier scheiden sich dann Flachrelief und Malerei, dort immer noch plastischer, hier graphischer Flächenschein.

Nur ein Tempel, der ringsum die geschlossene Reliefanschauung sichert, wirkt als selbständig abgesonderter Körper im Raum, als Monument in plastischer Isolierung. . Raumöffnende Teile, die diese zusammenhängende Geschlossenheit der Aussenseiten lockern, durchbrechen, für die Blickbahnen nach Innen freigeben, öffnen deshalb auch, wie gesagt, der malerischen Auffassung Tür und Tor; sie wirken je nach dem Grade des Abstandes wie Vermittlungen des Baukörpers mit seiner Umgebung. Die Erscheinungen des Lichtes und der Luft, die an diesen Stellen weiter eindringen, verstärken natürlich die Verlockungen auf den malerischen Standpunkt durch den Reiz des Augenscheines, den sie auf den Beschauer ausüben, so dass er ihnen zuliebe seines Körpergefühls und seiner Bewegungsvorstellungen in der engen Begränzung seines Leibes vergisst und

seine Selbstversetzung in weitere und weitere Bahnen entschweben lässt. An die Stelle des persönlichen Selbstgefühls und Raumgefühls tritt dann das Gefühl der Verwandtschaft mit dem All, und im Verzicht auf ständige Beharrung eröffnet sich das endlose Reich der schweifenden Bewegung, wir dehnen uns umfassend in die Breite und enteilen von da in alle Weite, bis an die Gränzen des Horizontes, wie nur der Blick unsrer Augen uns tragen will.

2. RENAISSANCE

Unläugbar werden schon am Erechtheion auf der Akropolis durch den berühmten Vorbau mit den Karyatiden, diese seitlich abzweigende Halle, Beziehungen zur Umgebung angeknüpft. Der Baukörper ist nicht mehr ganz unabhängig, sondern seiner Örtlichkeit verbunden, seinen Nachbarn näher gesellt. Zahlreiche verwandte Beispiele bietet der italienische Villenbau der Renaissance, schon in der Loggia, die sich nach Aussen öffnet, oder in Flügeln, die sich hinausstrecken, mit Terrassen und Pergola am Garten hin, oder im leicht aneinander gelehnten Komplex von mehreren Bauteilen verschiedener Grundform und verschiedenen Wertes. Die Gruppe lagert sich unregelmässig in die Breite, verbindet sich mit Cypressenreihen oder Pinienhain zu einem Ganzen, das nur als Bild erfasst werden kann. So entsteht schon von Aussen ein malerischer Eindruck; aber das braucht nicht notwendig im aesthetischen Wollen des Erbauers gelegen zu haben.

Indess ist hier zweifellos auch günstiger Boden für die malerische Tendenz von Innen her. Das menschliche Subjekt vermag grade in diesem Gebiet der Baukunst und in dieser Zeit ihrer Entwickelung seine eignen Neigungen ungestört zur Geltung zu bringen, und so kommt es, wie im Norden in den Formen der Spätgotik, so im Süden besonders in denen der Frührenaissance unläugbar zu einem Übergewicht des Malerischen in der Architektur, dort freilich auch im Stadthause, im Schloss, — ich erinnere als ein bekanntes Beispiel an das Haus des Jacques Coeur oder das Hôtel de Cluny —, hier in erster Linie auf dem Lande, in der Villa.

Der Verzicht auf die plastische Geschlossenheit des Stadtpalastes, die Toskana z. B. aus dem Mittelalter ererbt, ist nicht ländliche Nachlässigkeit nur, sondern der Wunsch, auch drinnen der natürlichen Umgebung freiern Eintritt zu gewähren zu inniger Gemeinschaft, mit Luft und Frische auch all die Beziehungen aufzunehmen, die Wirtschaft und Jahreszeit nicht allein im Kreise der Familie und der Dienerschaft, sondern der Jagdgenossen, des Landvolks und all des weitverzweigten Zusammenhangs mit dem angestammten Grund und Boden in sich begreifen. Durch jedes Fenster schaut ein Ausschnitt aus der nähern und fernern Aussenwelt herein, ohne durch aufdringliche Nachbarschaft oder eindringliche Neugier lästig zu fallen. Überall die Aufforderung, die Enge des Selbstgefühls zur umfassenden Allgemeinheit zu erweitern, den eigenen Spielraum nicht abzuschliessen vom Ausblick in das Ganze, in dessen

Machtsphäre auch wir gehören. Im Innenbau wie im Aussenbau ergeben sich Bilder, die weder Plastik noch Architektur für sich allein zu bieten gewohnt sind. Aber es bleibt wol unläugbar, dass dies Bedürfnis nach Naturnähe damals noch im Norden stärker entwickelt war als hier; dass in der Umgebung eines Hubert v. Eyck die Sehnsucht der Gemüter nach Vertiefung ins All der Schöpfung und damit der Sinn für das Geheimnis des Malerischen eher zu suchen ist, als in der Heimat individuellsten Selbstgefühls, geschlossener Persönlichkeit und statuarischer Kunst.

Dennoch bemerken wir auf italienischem Boden auch sonst dem nordischen Sinn verwandte Erscheinungen, ja früher scheint es, als der toskanische Villenbau, der uns erhalten blieb, entstand. Besonders jenes oberitalienische Mittelgebiet zwischen Toskana und dem Fuss der Alpen, die Lombardei mit ihren luftigen, farbigen Backsteinbauten bis Verona hin, ist reich an Eindrücken solcher Art; Venedig vollends, mit seiner Berührung abendländischen und morgenländischen Wesens, taucht wie eine Märchenwelt malerischer Reize aus dem schimmernden Spiegel der Adria. In der Tat strömen in diesen Gegenden kulturgeschichtliche Einflüsse zusammen, die, begünstigt durch geographische Verhältnisse, in hohem Grade die aesthetische Macht des Augenscheines zur Geltung bringen mochten, wie droben im Norden in den flandrischen Häfen und Handelsplätzen zwischen germanischen und romanischen Völkern. Ein Blick auf die Darstellung städtischer und ländlicher Pro-

spekte der Wandgemälde der Altichiero und Avanzi, dieser ausserordentlich wichtigen Malerschule Veronas am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts, belehrt nicht allein über den ausgeprägten Geschmack der Meister selbst am bildlichen Erfassen aller möglichen Raumgebilde, sondern auch über den malerischen Charakter dieser Architektur, die sicher nur zum Teil phantastische Weiterdichtung vorhandener Beispiele bietet. Überall offene Hallen mit ihren gewundenen Säulchen und gezackten Bogen, überall Treppen und Durchgänge zu mannichfaltiger Vermittlung, Gebäudekomplexe, deren einzelne Körper unter lauter verschiedenen Gesichtspunkten gesehen werden, und sich grade so zur lebendigsten Gruppe zusammenschieben. Ein Blick auf die Scaligergräber oder die alten Kirchen, auf das zinnenbekrönte Kastell an der Etsch, auf die Gassen und Höfe, bezeugt das Vorhandensein einer Kunstrichtung, die im Innern lombardischer Kathedralen wie am Äufsern venezianischer Paläste die Gesetze rhythmischer Gliederung, ja einen komplizierten Strophenbau durchführt, den nach Verfolg aller Teile nur das ruhig schauende Auge zusammenfassen kann, um das Zuströmen zahlreicher Lebensregung in einem Bilde nachzufühlen.

Die nämliche Kunstrichtung, germanischer Verwandtschaft, die sich schon durch eurhythmische Fenster, durch Gruppierung grösserer und kleinerer Öffnungen, ja symmetrische Komposition der Fassaden um eine Dominante, von Florenz mit seiner einfachen Reihung unterscheidet, begegnet uns

oben in Siena, wo sie noch im Quattrocento gepflegt wird.

Aber Brunelleschis Freude an mannichfaltig gegliederten Flächen, seine Durchblicke durch Säulenhallen im Innern der Kirche, wie sie besonders reich Sto. Spirito durchführt, die sämtlichen, dem Menschenmafs so nahe bleibenden Werke seiner Gesinnungsgenossen, — verraten sie nicht auf Schritt und Tritt, wie diesen Vertretern einer neuen Zeit, dieser ersten Generation der modernen Welt in Toskana das Malerische nicht minder am Herzen liegt?

Mit dem Übergang zur Hochrenaissance dringt diese Macht, der die ferne Zukunft gehören sollte, fühlbar auch an den Palast der Städte, der besonders in Florenz sich lange widersetzt. Es lockert sich der strenge Zusammenhalt des monumentalen Baukörpers. Das Ideal des Tempels gar verwandelt sich von Aussen wie von Innen.

Die Aufnahme eines Gartens als integrierenden Bestandteiles in den Schlossbau von Urbino, während er zu Rom am Palazzo Venezia, nach orientalischer Art von Mauern eingeschlossen, noch ein Anhängsel für sich gebildet; die Loggia zwischen den Warttürmen an den Gemächern des Fürsten, gegen sein Land hinaus zu schauen, die mannichfaltige Überleitung vollends gegen den ansteigenden Hügel, wo ein Tempelchen als Abschluss der luftigsten Spielplätze und Terrassenanlage errichtet werden sollte; — die Entwürfe eines Giuliano da Sangallo, der für die Rovere in Savona gebaut, zur Vereinigung des Giardino Medici bei S. Marco

mit einem umfassenden Wohnbau nach solchem Vorbild; die offene Wandelbahn am obersten Stock des Palazzo Guadagni bei Sto. Spirito in Florenz; die Einverleibung des Belvedere Innocenz' VIII. in den Palast des Vatikans unter Julius II., d. h. die Ansprüche zweier Päpste, die von der Riviera stammen: — all das sind Symptome dieser malerischen Tendenz. In Genua selbst verbindet sich Stadtpalast und Villa suburbana noch inniger in den hochgelegenen Strassen, und malerische Gedanken liegen den Säulenhallen droben auf dem Altan, wie drunten im Hof, und dem perspektivischen Durchblick gegen die seitlich verschobene Treppe, wie vom Hauptportal in das Innere zu Grunde.

Bramante vor Allen, der gefeierte Meister der Hochrenaissance, verdankt seiner Herkunft von der Malerei und deren Perspektive jedenfalls das offene Auge für diese Reize der Architektur. Notgedrungen noch liefert er an S. Satiro in Mailand eine Scheinerweiterung der versagten Chorpartie und eines Umganges daneben, in Projektion tektonischer Körper und ihrer Zwischenräume auf die Fläche, also schon ein Kunststück, bei dem die raffiniertesten Mittel des Reliefplastikers und des Malers sich in die Hände arbeiten zu Gunsten des Augenscheines. Langgestreckte Klosterhöfe wirken mit ihren Säulenhallen ringsum zu einem Einblick in eine Bühnenöffnung zusammen, wie der Vorbau der Kirche von Abbiategrasso oder die Exedra im Giardino della pigna des Vatikans. Selbst das erste ächt römische Meister-

stück, der Tempietto bei S. Pietro in montorio, war ja nicht so isoliert gedacht, wie er dasteht in seinem Hofe — contradictio in adjecto —, sondern von Hallen ringsum und wirksamen Perspektiven umgeben, deren Grundplan uns Serlio aufbewahrt, also im Zusammenwirken mit ausgemacht malerischen Potenzen, die den Beifall der Zeitgenossen erst recht begreiflich machen. Ja, sogar sein Entwurf für S. Peter, von dem uns Geymüllers Bemühen endlich eine greifbare Vorstellung gegeben, — gieng er nicht ebenfalls auf eine mannichfaltige Gesamtheit malerischer Durchblicke aus, die den Centralbau aussen wie innen mit reichem Leben umziehen und die letzte Einheit schliesslich im höchsten Licht des Kuppelraumes finden sollten? Säulenhallen aussen, zwischen den Armen des griechischen Kreuzes, sollten den Baukörper mit seiner räumlichen Umgebung vermitteln, wie droben der Säulenkranz um den fensterdurchbrochenen, allseits geöffneten Lichtgaden, den Tambour der Kuppel, die über diesem luftigen Aufbau nur zu schweben schien. Drinnen ebenso in den Doppelhallen der Kreuzarme, in den freien Halbkreisen von Säulenreihen vor den Konchen, überall Vermittelungen und Vorbereitungen gegen den Mittelraum, der selbst als viergliedrige Gruppe unter der centralen Einheit der Kuppel sich ausbreiten sollte, — also die Schönheit dieses Innenraumes nicht allein das Ergebnis der strengen Architektur, der einfach klaren, einheitlichen Raumbildung an sich, sondern vielmehr umsponnen von dem Zauber malerischer Reize, das Ergebnis einer vielteiligen Harmonie, ja

mit täuschender Aufhebung der konstruktiven Wahrheit durch den Augenschein einer „schwebenden" Kuppel.[1])

Kein Zweifel, dass auch Bramantes Schüler und Rafaels Nachfolger, Antonio da Sangallo, noch ebenso denkt; seine Entwürfe zur Fassade von S. Peter bezeugen die nämliche malerische Tendenz der Hochrenaissance bis an das Ende. In überraschender Breite dehnt sich nach seiner Absicht der Frontbau mit offenen Säulenhallen unten und Glockentürmen an den Ecken, so dass über einem niedrigen Mittelgiebel erst die zurückliegende Kuppel als Dominante der auf- und absteigenden Gruppe hervortritt. Bei solcher Disposition der Bauteile kann also nur ein bildmäfsiges Zusammenwirken für einen Standpunkt erwartet werden, eben für die Vorderansicht der Fassade, und zu Gunsten dieser malerischen Auffassung wird der monumentale Zusammenhalt des Baukörpers preisgegeben. Es ist die nämliche Behandlung der Kirchenfront, der wir auch in Michelangelos Entwürfen für S. Lorenzo in seiner Heimat Florenz begegnen, wenn hier (1516) auch zwei niedrigere Risalite zu den Seiten mit Segmentgiebel das höhere Hauptstück mit Dreieckgiebel in die Mitte nehmen. Im zweiten Entwurf (1517—1519) handelt es sich nicht nur um eine vorgelegte Wandverkleidung, sondern um eine hallenartige Vorlage, in der

1) Vgl. auch Wölfflins Charakteristik (Renaissance und Barock), dessen Auffassung Sangallos ich im folgenden allerdings widersprechen muss.

unten also die Raumöffnung vorherrscht, während oben reicher Schmuck von stehenden und sitzenden Statuen (zwölf in Marmor, sechs in Bronce), nebst zahlreichen Broncereliefs den Gesamteindruck vollenden musste, der, nach Michelangelos eigenem Versprechen, als „der Spiegel der Baukunst und Skulptur von ganz Italien“ erscheinen sollte. Wir können jedoch nicht verhehlen: je mehr die Wucht der Gestaltenbildung den Wettkampf mit den plastischen Einzelgliedern der Architektur selbst aufnahm, desto mehr musste das Ganze — der malerischen Auffassung anheimfallen, die allein das Nebeneinander der Körper im Raum zu einem Gesamteindruck vereinigen konnte!

Nehmen wir zu diesen entscheidenden Kirchenbauten noch die einflussreichen Beispiele von Villen, die Farnesina für Agostino Chigi mit ihrer Querhalle zwischen den Flügeln, die Entwürfe Rafaels zur Villa Madama für den Kardinal Giulio de' Medici mit ihrer lockeren Gruppierung selbständigerer Glieder, so kann das Vorhandensein einer starken malerischen Intention in den Bauwerken der Hochrenaissance gerade in den Tagen Leos X. nicht mehr bezweifelt werden. In ihr liegt sogar der Schlüssel zum Verständnis ihres Wesens, den man bis dahin anderswo gesucht.

Diese Richtung hängt mit dem innersten Charakter des ganzen Kunstgeistes der Renaissance zusammen. Sie will als „menschliche Kunst sich nur einreihen in den Zusammenhang der Naturgebilde und damit in jene allgemeine Harmonie der Dinge“,

die bei ihrem prophetischen Theoretiker Leonbattista Alberti wiederholt einen begeisterten Ausdruck findet. „Das Geheimnis liegt eben darin, dass die Kunst arbeitet wie die Natur, in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt", erklärt auch Wölfflin.[1]) Und wenn wir darin einig sind, dass die Schönheit in der Architektur Bramantes und Aller, die in seinem Geiste schaffen, in der Harmonie eines vielgliedrigen Ganzen beruhe, so bedarf es nur der weiteren Frage, wie weit schon die simultane, oder wie weit dagegen erst die successive Auffassung des Mannichfaltigen imstande sei, eben diese „Harmonie" zu erfassen (also auch ihre Melodie zu verfolgen?). Dann wird es klar, eine wie bedeutende Rolle dem Nebeneinander der Formen links und rechts von einer Mitte zufällt, also der Breite unseres Sehfeldes. Je mehr Einzelglieder sich nach den Gesetzen der Symmetrie und Proportionalität unter einer solchen Mittelaxe zusammen gruppieren, desto weiter muss der Abstand des Beschauers werden, der sie als Einheit umspannen will, desto entschiedener stellt sich die Projektion des Körperlichen und Räumlichen in die Fläche des Fernbildes ein, d. h. der malerische Standpunkt des geniessenden wie vorher des schaffenden Subjekts.

Die Baukunst braucht deshalb noch nicht ihr eigentümliches Wesen zu verlassen, da ihr überall in ihrer Raumentfaltung die successive Auffassung an der Hand der Ortsbewegung zu Hülfe kommt;

1) A. a. O. S. 54 u. 57.

aber sie geht hier unläugbar Wirkungen nach, die der Schwesterkunst Malerei vor allen vertraut sind, ja sie lebt sich im Verfolg der höchsten Schönheit als Harmonie wie von selbst in die eigenste Anschauung des Malerischen ein. Damit erst blicken wir in die Tiefe der Renaissancckunst und zugleich in die historischen Bedingungen ihres Wesens.

Der Name „Renaissance“ bezeichnet in der Kunstgeschichte eine Periode, deren historische Bedingungen durchaus einseitig verkannt werden, wenn man sie nur in der Nachahmung der Antike sucht. Davor hat schon Jakob Burckhardt gewarnt, obwol er selbst seiner eignen Bildung gemäfs im Wesentlichen bci dieser Anschauung beharrt. Daneben weist er nur auf die eigene Schöpferkraft der Künstlergeneration; das ist sehr wichtig, in dcn Händen Anderer zum umwälzenden Gesichtspunkt geworden. Aber auch damit sind die Voraussetzungen nicht erschöpft, wie man leicht gewahr wird, sowie man weiter fragt: wo liegcn nun dic Wurzeln dieser Kraft? Ist sie ausschliefslich angebornes Kunstgenie, oder ist auch sie in einem merklichen Grade der Eltern Erbteil? — Das heisst, die Renaissance ist für den Historiker eine ganz bestimmte Periode, die das Mittelalter in erster Linie voraussetzt, auf das sie folgt, aus dem sie herauswächst, so sehr sie sich dazu im Gegensatz fühlen mag. Wir brauchen zu ihrer Erklärung diesen Faktor ebenso notwendig wie das wieder entdeckte Altertum, zu dem man zurück-

kehren möchte; ja, wir brauchen dies Erbe der leiblichen Väter vielleicht notwendiger als das Ideal, dem die neue Generation nachstrebt, die Antike, die man wieder zu erobern wähnt. Alle Kunsttradition, alle Schulung im Handwerk ist gotisch, ohne Frage, und es wäre Sache der vorurteilsfreien Forschung festzustellen, wie viel trotz alles antikischen Eifers die Anschauungen und Empfindungen der Künstler noch mittelalterlich bleiben, gleich den Darstellungskreisen, die Volk und Kirche von ihnen neu belebt zu sehen verlangen.

In dem unvermittelten, oder doch ungenügend ausgeglichenen Nebeneinanderbestehen der mittelalterlichen Vererbung und der antiken Erwerbung liegt der Charakter der Kunst beschlossen, die wir „Frührenaissance“ nennen, wenn erst die originelle Schöpferkraft als Antrieb wenigstens begriffen wird. Wichtiger noch erscheint die Erkenntnis, dass der entwickelte Stil, den wir „Hochrenaissance“ heissen, seinem innersten Wesen nach nicht sowol auf einer glücklichen Nachahmung der Antike beruht, sondern vielmehr auf einer glücklichen Vereinigung des mittelalterlichen und des antiken Kunstideals, und zwar im Sinne eines Neuen, das kulturgeschichtlich nur als die Wiedergeburt des ganzen Menschen zu harmonischer Entwickelung aller Anlagen, zu glücklichstem Zusammenwirken seiner physischen und psychischen Kräfte bezeichnet werden darf.

Deshalb ist in den Augen des Kunsthistorikers jedenfalls alle andere Verwendung des Wortes „Renaissance“ nach der etymologischen Bedeutung in

den romanischen Sprachen ein Unfug, und Verbindungen wie „karolingische Renaissance", „romanische Renaissance", ja schon Burckhardts „Protorenaissance" sind ebensoviel Begriffsverwirrungen. Könnte man doch in ebenso wolfeiler Geistreichelei mit dem Ausdruck „romanische Renaissance" den Kirchenbaustil Brunelleschis bezeichnen und hielte sich damit noch frei von dem historischen Anachronismus oder dem philologischen Pleonasmus, denen alle Übertragungen dieses Terminus ins volle Mittelalter anheimfallen. Uns ist die Renaissance in historischem Sinne nur Eine bestimmte Periode, die das Mittelalter ablöst und, es wird sich später zeigen wie weit, bis an die Neuzeit reicht; in ästhetischem Sinne verstehen wir darunter einen Stil, der sich wieder in drei Entwickelungsphasen: Früh-, Hoch- und Spätrenaissance gliedert, und zu dem Barock wie Rokoko jedenfalls auch in bestimmter Beziehung stehen müssen.

Die geschichtliche Mission eines grossen Meisters der Hochrenaissance wie Bramante z. B. wird, nach den mafsgebenden Forschungen Geymüllers nur begriffen, wenn man sich klar macht, was sein Aufenthalt in der Lombardei, nach der Herkunft von Urbino aus dem Wirkungskreis des Luciano Lauranna und des Leonbattista Alberti, für seine Kunst bedeutete. Dem mittelalterlichen Kirchenbau in Oberitalien, besonders den reichen romanischen Basiliken mit Emporen, Zwerggalerien, Vierungskuppeln, der luftigen Leichtigkeit

und dem farbigen Reichtum der Backsteinarchitektur aus gotischer Zeit, der vielgliedrigen Gruppierung der Einzelformen im Innern, wie der Baukörper im Äussern, von Haupt- und Nebenapsiden, Dreikonchen-Anlagen, zu Turmtrabanten und Nebenkuppeln, das Alles ist in seine umfassende Baukunst verarbeitet, und es reicht durchaus nicht hin, auf das eine Beispiel, das Geymüller mit dem Ausdruck „rhythmische Travée“ bezeichnet, allein Rücksicht zu nehmen. Es ist die Gesamtheit der mittelalterlichen Architektur, in die er sich mit voller Sachkenntnis bis zur Vollendungsfrage des gotischen Doms von Mailand vertieft hat, und die Aufnahme aller kongenialen Elemente aus diesem Erbe, die er in Rom dann, mitten im erneuten Studium der Antike, verwertet. Welcher antike Bau oder welche Verbindung vorhandener Beispiele aus dem Altertum genügte wol, die harmonische Schönheit seiner Idee für S. Peter zu erklären? — ganz abgesehen von den beweiskräftigen Bindegliedern zwischen Oberitalien und Rom, wie Cancellaria und Vatikan, die das Studium des Mittelalters in demselben Umfang dartun. Die Verbindung mittelalterlich toskanischer Rustika als Sockel und römisch-antiker Säulen als Hauptordnung am eigenen Hause ist ebenso charakteristisch für dies Verhältnis, wie malerisch empfunden als Erscheinung.

Mit dieser Erkenntnis modifiziert sich auch etwas die Charakteristik der „Hochrenaissance“. Schon Geymüllers Ausdruck „rhythmisch“ für die Gliederung eines Gewölbejoches im Innern oder einer entsprechenden Abteilung der Fassade, d. h. für den

komplizierten strophenähnlichen Aufbau einer zusammengehörigen Gruppe von Einzelgliedern, die in regelmässiger Reihe wiederkehrt oder doch an korrespondierender Stelle ihr Gegenbild findet, mit der Verschränkung der Reimpaare und dem Wechsel der Schnelligkeit in der Gliederfolge — all diese nur in successiver Auffassung geniefsbaren Eigenschaften einer solchen „Travée“, die aus einfacher Arkadenöffnung unten, mehrgliedriger Emporenarkade darüber und Lichtgadenfeld mit Fenster oben, ja noch der Gewölbkappe bis zum Schlussstein hinauf bestehen müsste, — sie fordern die Aufnahme der „Bewegung“ als ein wesentliches Charakteristikum und gestatten nicht mehr, die Renaissance ausschliesslich als „Kunst des schönen ruhigen Seins“ zu bezeichnen, wie noch Wölfflin es versucht. In solchem Bau Bramantes ist Alles Leben und Bewegung, aber in heiterer Harmonie oder melodischem Verlauf. Eben dadurch bietet er jene befreiende Schönheit, die wir als allgemeines Wolgefühl und gleichmäfsige Steigerung unserer Lebenslust empfinden. An seiner vollkommenen Schöpfung findet man allerdings „nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund“, — hier weit und klar, dort in eiligerem fröhlichem Schwunge. Alles atmet Befriedigung, als flösse den Menschen darin, wie ihren Göttern droben, das Leben in seliger Heiterkeit „ewig klar und spiegelrein“ dahin. Wenn auch in munterem Wellen-

gekräusel, ja in schäumender Bewegung ohn' Ermatten und Erlahmen die angeregten Vorstellungen in uns sich fortpflanzen, werden sie doch auch nirgends gewaltsam und tobend, im Schwall mit sich fortreissend, ausser Rand und Band geraten. Aussenwelt und Innenwelt haben sich, wie Altertum und Mittelalter in der vollendeten Renaissance, zu glücklichstem Einklang zusammengefunden.

Aber dieser Einklang, zu dem die Wiedergeburt des ganzen Menschen in jenen Tagen der höchsten Blüte gedeiht, ist nur von kurzer Dauer. Seit dem Tode Rafaels keine reine Lösung mehr! Sei es die grausame Hand des Schicksals, die rächende der Nemesis, die Angst schon vor dem Neid der Götter oder die Ahnung des Widerspruchs der Welt zu dem idealen Dasein der Olympischen in Rom. Es genügt schon sich zu erinnern: „nichts ist schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen". — Ein einziger Anstoss, ein leichtes Zucken genügt, das Gleichmafs der Schwingungswellen zu verschieben, den Zusammenklang zu stören und zu drangvollem Zuwiderwogen, wo nicht schrillem Missklang zu steigern.

3. EIN MALERISCHER STIL?

So stehen wir, wenigstens um einige Winke bereichert, der Frage gegenüber: was wird aus der Renaissance?

„Man hat sich gewöhnt, den Stil, in den die Renaissance sich auflöst oder — wie man sich öfter

ausdrückt — in den die Renaissance entartet," unter dem Namen Barock zu begreifen.

Als wesentlichstes Merkmal dieses Stiles wird aber übereinstimmend von den Geschichtschreibern der Kunst „der malerische Charakter" angegeben.

Besonders Jakob Burckhardt, dessen glänzende Charakteristik für alle folgenden Versuche mafsgebend geblieben ist, hat von dem „malerischen Grundgefühl des Barockstiles" gesprochen und mehr als ein Prinzip, das aller strengen Architektur widerstreitet, in malerischen Grundsätzen erkannt. „Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung, möglichste Verschiedenheit in Haupt- und Nebenformen, in der gleichzeitigen Ansicht homogener Bauglieder, in der Aneinanderreihung hellerer und dunklerer Räume" u. s. w. hebt er ausdrücklich hervor; aber auch „ein starkes Relief, ein Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper" im Interesse der Licht- und Schattenkontraste, und „die Scheinerweiterung für das Auge, die perspektivische Vertiefung der Fassaden".

In dieser Auffassung ist ihm, ausser Robert Dohme in einzelnen Aufsätzen, auch Cornelius Gurlitt gefolgt, der sein Buch eine „Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus" nennt und in der Vorrede besonders hervorhebt, er wolle die Erscheinungen der Baukunst nicht „von vorhergefassten Grundsätzen aburteilen" (Stuttgart 1887, 3 Bde.).

Ihm hat Heinrich Wölfflin in seiner Schrift „Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien"

(München 1888) ein hartes Urteil gesprochen, das von seinem Standpunkt aus sicher zutrifft, doch gern die zahlreichen Einzelbeobachtungen und unentbehrlichen Vorarbeiten anerkennen durfte, auf denen er selber fufst. Wölfflins Abhandlung hat jedenfalls die Erkenntnis des Stiles in seinem Wesen seit Burckhardt am entschiedensten gefördert. Er geht vor allen Dingen darauf aus, den Ursprung zu begreifen, das Verhältnis des Neuen zur Renaissance aufzuklären. Bei solcher Stellung der Aufgabe liegt die Gefahr nahe, entweder die Gegensätze allzu sehr zu verschärfen, oder andrerseits vereinzelte Vorboten des Kommenden schon als Belege des Vorhandenseins hervorzuheben. Dagegen liegt ein unbestreitbares Verdienst in der scharfen Betonung der Herkunft des Stiles von Rom, ja in der Neigung vorerst „überhaupt nur von einem römischen Barock zu sprechen". Dieser Einsicht liegt bereits Jakob Burckhardts Schilderung zu Grunde, die sich überwiegend auf römische Beispiele beruft, aber durch Seitenblicke auf den weiteren Umkreis wieder unbestimmter wird. Schon hier ist die entscheidende Bemerkung über Venedig. So konnte das historische wie das aesthetische Verständnis nur gewinnen, wenn die Überzeugung: „aus der Hochrenaissance in Rom führt der Weg unmittelbar in den Barock hinein" einmal entschieden durchgeführt wurde. Die methodische Konsequenz ist heilsamer zur Förderung echt wissenschaftlicher Erkenntnis, auch wenn sie nachträglich modifiziert werden müsste, als unsicheres Schwanken ohne klaren Begriff von der Hauptsache.

Doch konnte es leider nicht ohne nachteilige Folgen bleiben, wenn die andre Seite, die weitere Durchführung des Stiles zu kurz kam. Schon Burckhardt bemerkt, dass die geschichtliche Darstellung bei Bernini unbedingt einen neuen Abschnitt anfangen müsste. Und Wölfflin selbst gesteht, dass man Mühe habe, die durchgehenden Züge zu erkennen und festzuhalten, Anfang und Ende sähen sich wenig gleich. Seine Betrachtung bricht denn auch ab, wo die Bewährung des ursprünglichen Charakters stattfinden sollte; aber dieser Verzicht hat keineswegs vor dem Fehler behütet, einzelne Symptome der spätern Entwickelung schon in die Grundlage aufzunehmen. So ist das Wichtige, das Wölfflin bietet, nicht allein freiwillig ein Bruchstück geblieben, sondern auch als Erkenntnis des Wesens nicht allseitig ausgereift und an den historischen Erscheinungen erprobt, wie dies nur im Verfolg des ganzen Zusammenhanges erreicht werden konnte.

Auch ihm fehlt ausserdem eine bündige Definition des Malerischen, und damit auch der übrigen Künste, so dass er meines Erachtens Architektur und Plastik gradezu einer Verwechslung aussetzt.[1]) Diese Unbestimmtheit wirkt aber um so empfindlicher, als der geschichtliche Prozess, der begriffen werden soll, nicht auf die Baukunst allein beschränkt bleibt, sondern vielmehr eine „allgemeine Formwandlung bedeutet, die alle Künste durchzieht," — wie er selber weiss —, jedenfalls zwischen Architektur, Plastik und

1) Vgl. Heft I dieser Beiträge, S. 16 ff.

Malerei gleichmäfsig an allen kritischen Punkten zum Austrag kommen muss.

Wölfflin gelangt denn auch zu der Ansicht, dass der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, den Barock zu fassen, wie man es bisher versucht hat. Leider gerät er dann selbst auf den erkannten Abweg zurück, und die ganze Analyse des „malerischen Stiles" in der Malerei, die er voranschickt, scheint nur der folgenden Charakteristik des Baustiles zuliebe vorweggenommen, wirkt aber ebendeshalb auf unerfahrene Leser (wie ich an Schülern und Freunden erlebt) fascinierend, so dass sie dem Circulus vitiosus unvermerkt erliegen. Und grade in diesen Abschnitten (S. 52f. 71ff.) stecken auch die zeitlichen Anticipationen, werden Symptome des Späteren nicht ohne Eingeständnis des Verfassers selbst mit der Wesensbestimmung des Barock verquickt. Und die zusammenfassende Erklärung lautet: „der interessante Prozess, der in Italien beobachtet werden kann, ist der Übergang vom Strengen zum Freien und M a l e r i s c h e n, vom Geformten zum F o r m l o s e n."

Demzufolge hätten wir nach dem allgemeinen Urteil im Barock einen ganzen Stil, in dem „das Malerische in der Architektur" ausgiebig genug zur Erscheinung gekommen, also ein lehrreiches Beispiel für unsere kritische Auseinandersetzung, die einer ruhigen historischen Würdigung der Jahrhunderte zwischen der höchsten Blüte der Hochrenaissance und dem Beginn der Neuzeit, ja bis zum heutigen

Ringen nach Objektivität, jedenfalls vorangehen muss. Unser Beitrag zur Frage nach dem Malerischen, mit seinem Versuch, den Grundbegriff wenigstens für die Malerei als solche zunächst festzustellen und seine Entwickelung durch mafsgebende Perioden der Geschichte zu verfolgen, hat uns hoffentlich auch hier schon den Weg bereitet. Unser Standpunkt hat sich der Frage nach dem Wesen des Barock gegenüber schon verschoben, und zwar besonders in zwei Beziehungen:

Erstens haben wir die Berechtigung des Malerischen in der Baukunst selber nachzuweisen versucht, sind also vor dem engherzigen Vorurteil bewahrt, als ob malerische Absichten an und für sich den Ruin der Architektur als Kunst bedeuten müssten oder mit aller strengen Architektur in Widerspruch gerieten.

Zweitens haben wir im Fortschritt der Frührenaissance und Hochrenaissance selbst bereits Anwandlungen malerischer Tendenz zu erkennen geglaubt, können also von vornherein Wölfflins Ergebnis beipflichten, dass der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, den Barock zu fassen; der „malerische Charakter“ könnte kein hinreichend unterscheidendes Merkmal dieses Neuen gegenüber der Renaissance ergeben, wie man bis dahin meint.

Damit ist aber drittens ein engerer Zusammenhang zwischem dem Barock und dem grossen kunstgeschichtlichen Prozess anerkannt, den wir „Renaissance“ nennen. Der Barock ist eine Abwandlung

der Renaissance; es fragt sich, wie weit er etwa eine Auflösung, oder gar, wie Andre sich ausdrücken, eine Entartung ihres Wesens bedeute. Ich will mit dem Wort „Abwandlung" jeden moralischen Beigeschmack vermeiden, den „Entartung eines Charakters" so leicht bekommt, wenn es sich tatsächlich auch mehr um Entstehung einer Abart in naturwissenschaftlichem Sinne handeln könnte, bei dem ethische Reflexionen vorerst nicht zu Worte kommen sollen. Eben deshalb, weil wir beim Barock noch immer den breiteren Strom der Renaissance weiterfluten sehen, mag sein Lauf auch müder, sein Bett seichter werden, eben deshalb erstreckt sich unsre Betrachtung weiter auch auf das Rokoko.[1]) Auch ihm stellen wir die Frage, wie steht es mit dem Malerischen in der Architektur?

Erst die Erweiterung der Hauptfrage: welchen Anteil hat die Malerei als eigene Grofsmacht an der Stilbildung dieser Perioden überhaupt? — vermag zur ersehnten Einhelligkeit in der Beurteilung der historischen Tatsachen und zur fruchtbaren Verwertung aesthetischer Erkenntnis hindurchzuführen.

Ich möchte an dieser Stelle ausdrücklich den Leistungen der Vorgänger die Anerkennung zollen,

1) Die Schrift von Paul Schumann, Barock und Rococo, Leipzig 1885, trägt diesen Haupttitel mit Unrecht; sie enthält im Wesentlichen nur „Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Dresden", wie der Untertitel lautet, und sucht in einer Einleitung dem Rokoko an der Hand der Theoretiker jener Zeit beizukommen, — ein Versuch, über den ich an seiner Stelle meine Ansicht aussprechen muss.

die jeder an seinem Teil verdient hat und bei dem Stand der Forschung erwarten darf; denn ohne ihre Vorarbeit würde es mir nicht möglich sein, meine Gesichtspunkte auch nur soweit durchzuführen, wie ich es im Folgenden versucht habe. Für grosse Kapitel freilich fehlt die Beschreibung, Veröffentlichung, Beobachtung nach durchgehenden Gesichtspunkten fast vollständig, weil man sich gewöhnt hat, die innere Raumbildung als solche über den Einzelformen zu vergessen, statt immer von ihr als Hauptsache auszugehen. Dagegen habe ich mir zur Pflicht gemacht, überall, wo ich die Feststellung des Sachverhaltes bereits vorfand, sie möglichst ebenso herüberzunehmen, um so die objektive Zuverlässigkeit meiner oft sehr abweichenden Erklärung zu sichern. So wenigstens wird eine Verständigung über die Tatsachen, die wir ins Auge fassen, am schnellsten erreichbar sein, und die Differenz der Ansichten, die ich gewärtigen muss, sich nur auf die Auslegung oder Verwertung des Materials beziehen können. Diese Geduldsprobe für mich schien vielleicht überflüssig, wenn meine Schrift sich allein an Fachgenossen wendete, die sich mit diesen Perioden der Kunst eingehend beschäftigt haben, so dass sie keiner Schilderung bedürfen; sie wurde notwendig für jeden weiteren Leserkreis, dem am liebsten die wenigen entscheidenden Beispiele, die ich auswähle, nicht allein in Worten, sondern auch in Abbildungen vorgeführt werden sollten.



II.

MICHELANGELO ALS BEGRÜNDER DES BAROCKSTILS

Michelangelo Buonarroti gilt bei allen bisherigen Forschern, bei Burckhardt, Gurlitt und Wölfflin, als der eigentliche „Vater des Barock". Gurlitt freilich beginnt trotz dieser Bezeichnung des Urhebers seine Geschichte des Barockstiles erst nach Michelangelo. Burckhardt hat seine Bemerkungen nur gelegentlich eingeflochten. Wölfflin erklärt: „jede Linie von ihm ist wichtig". — „Die ganze folgende Entwickelung ist abhängig von ihm. Es kann sich keiner, der in seine Nähe kommt, dem Zauber entziehen; keiner wagt aber, ihn direkt nachzuahmen." War es darnach nicht geboten, sein Schaffen in diesem Sinn für sich allein herauszuheben, besonders wenn der Zug der Übrigen nicht unmittelbar in seine Fufstapfen tritt?

Wer die Frage stellt, ob sich der Stil einer ganzen grossen Kunstperiode aus dem persönlichen Schaffen eines Einzelnen erklären lasse, der darf zunächst allein nach dem künstlerischen Wollen dieses

Schöpfers fragen. Damit würde schon ein wesentlicher Fehler vermieden, der aus einer Vermischung dieses Faktors mit dem gänzlich anders gearteten der psychologischen Wirkung des Werkes auf den Betrachter entsteht, ein Fehler, der in Wölfflins Schrift durchgehends auftritt und leider störende Trugschlüsse veranlasst.

Bei einem solchen Zutrauen zu der Machtvollkommenheit des schöpferischen Subjekts kommt es darauf an, alle seine Äusserungen aus der Einheit des Ich zu verstehen. Die vorhandenen Mittel, die er aus dem Vorrat der Vergangenheit herausgreift, die neuen Anwendungen und Verbindungen, die er sich zurecht macht, oder die bis dahin völlig unerhörten Bestandteile der Formensprache, die er erfindet, um zum Ausdruck seines Wesens zu dienen, sie dürfen zunächst nur darauf geprüft werden, was sie im Zusammenhang seiner Originalität bedeuten.

Erst in zweiter Linie oder gar für eine folgende Phase der Entwickelung kommt dagegen der Eindruck seiner Werke auf die Zeitgenossen in Betracht. Die Sorge um die Art der psychologischen Wirkung auf die Mitmenschen mochte solchem Genius, je notwendiger er schuf, und besonders bei den persönlichen Eigenschaften eines Michelangelo, vielleicht ganz gleichgiltig sein, zumal in einem Alter, wo die Erfahrung ihn gelehrt, dass er doch unverstanden bleibe. Jedenfalls aber müssen seine Schöpfungen erst eine Weile dagestanden haben, bevor sie, selbst auf andere Künstlernaturen, bestimmend weiter wirken konnten. Oft werden erst folgende Generationen

des vollen Sinnes seiner Taten inne. Je grösser er selbst an subjektiver Begabung, desto schwerer wird es vollends dem Verehrer, den Fortschritt seines Geistes, vielleicht gar einen tiefgreifenden Umschwung seiner Überzeugungen zu begreifen; grade die eifrigsten Jünger ahmen die Werke der frühern wie der spätern Zeit unterschiedslos nach. Und ob die Epigonen, die sein Wollen durchschauen, auch die Kraft haben, noch Verwandtes hervorzubringen, ist eine andere Frage. Desto näher liegt alsdann die Absicht auf verlangte Wirkungen. Auch hier vermag nur strenge chronologische Sonderung uns einigermafsen vor Irrtümern zu bewahren. Und eine einzige unbemerkte Falte verschuldet schon, dass das Ganze, das wir sorgsam ab- und wieder aufgerollt, am Ende doch schief gewickelt daliegt, so dass der Blick des Unbefangenen sich nicht dabei beruhigen kann.

Wer aber zu der Einsicht, oder nur auf die Vermutung gekommen ist, die Anfänge des Barockstiles lägen bei keinem Andern als Michelangelo, soweit überhaupt das Weltschicksal der Kunst jemals von Einem Menschen ausgegangen, — der darf seinen Ausgangspunkt auch nur da nehmen, wo Michelangelo selbst den Kernpunkt seines Wesens immer erkannt hat: nicht beim Architekten, noch beim Maler, sondern beim Bildhauer. Gezwungen fast und widerstrebend übernimmt er spät erst Aufgaben der Architektur im Grossen; nach langem Kampfe bestimmt ihn der Wille des Papstes, die Decke der Sixtinischen Kapelle zu malen; nur pla-

stische Schöpfungen hat er immer aus eigenstem Antrieb verkörpern wollen oder auch in anderem Material unwillkürlich zum Dasein geboren. Es wäre doch ebenso unerlaubte wie gefährliche Willkür, diesem Gange seines Künstlerwillens nicht auch unsrerseits zu folgen. Die wichtigsten Urkunden für die Entstehung des Barock sind Michelangelos Skulpturen; der Bildner muss zuerst zu Worte kommen.

Wenn von dem grössten Plastiker der Frührenaissance, Donatello, mit Recht gesagt worden ist: Altertum und Mittelalter haben an seiner Wiege gesessen, haben ihre Gaben gespendet, ihre Lieder gesungen und um die Wette seine ersten Jahre bestimmt, um ihn schliesslich einander streitig zu machen; aber keins von beiden hat ihn ganz gewonnen, weil er, ein Kind der neuen Zeit, aus beiden erwachsen, von beiden erzogen, von dem einen nicht lassen kann, um dem andern allein zu folgen, eben ein Neues war, das sich von allem Früheren unterschied,[1]) — so darf dies ebenso von Michelangelo gelten. Denn auch er hat mit der heidnischen Antike, wie mit dem christlichen Mittelalter gerungen, um sich selber durchzusetzen, wie eben er geartet war. Er ist in seinen Jugendwerken ein Angehöriger des fünfzehnten Jahrhunderts gleich den andern Meistern im letzten Viertel des Quattrocento, und es wäre gänzlich unhistorisch und gänz-

1) Schmarsow, Donatello, eine Studie über den Entwickelungsgang des Meisters und die Reihenfolge seiner Werke. Breslau und Leipzig 1886.

lich unpsychologisch, aus einzelnen unläugbaren Symptomen, die als Vorboten seiner persönlichen Eigenart auftreten, den geborenen Meister des „grossen Stiles“ oder gar des Barock selber konstruieren zu wollen. In den Blütetagen der Hochrenaissance steigt Michelangelo dann neben Lionardo und Bramante zur glücklichen Vereinigung jener beiden Mächte, der Leibesschönheit und der Seelenschönheit auf, in originaler Schöpferlust, eingeweiht in die heiligsten Mysterien des Platonismus, in dem die Besten seiner Zeit des Heidentums und Christentums Versöhnung fanden. Und endlich wird er, nach dem schnellen Fall des Medicäerglückes, nach dem Tode Rafaels und der Zerstreuung seiner Erben, zum Vater des Barock. Natürlich nur durch Elemente, die von früh an in ihm steckten, aber als die Zeit erfüllet war, nicht schon am Ende des Quattrocento, noch unter dem heitern Sonnenschein der Hochrenaissance, nicht vor den Tagen auch ihres Niederganges.[1])

Während die Plünderung Roms das Ansehen der glänzenden Hauptstadt erschütterte, und alle Gemüter, tief herabgedrückt, noch Schlimmeres erwarteten, — schuf Michelangelo das Erstlingswerk eines

1) Es liegt am Fortschritt der Kunstwissenschaft im allgemeinen, dass die früheren grossen Biographieen Michelangelos diese Stufenfolge nicht betonen und, wie es künftig geschehen muss, zur Grundlage ihrer ganzen Disposition machen. Erst dann tritt auch das Verhältnis der Spätrenaissance zu Michelangelo in das rechte Licht, nämlich als negatives gegenüber dem Barockmeister, positiv nur durch seinen Beitrag zur Hochrenaissance bestimmt.

neuen Stiles, mit einem Wurf die Reihe der Riesenkinder in der Grabkapelle der Medici. Die Zerknirschung der Glücklichen wird für ihn zur Einkehr in sich selbst; mit der Kraft des Geistes, die er immer betätigt, sobald er sich selber gefunden, greift er in das eigne Innere, greift er tiefer in die Geheimnisse der Seelenwelt, als die andern Meister der Hochrenaissance im Glück des Genusses es je versuchten. Und diese Verinnerlichung des Ideengehaltes bedarf notwendig einer stärkern Unterlage, den Gedanken zu tragen, damit der plastische Körper unter der Intensität des Ausdrucks, unter dem tragischen Widerspruch der Gebärde nicht zusammenbreche, gleich den mimisch lebhaften, aber leiblich kaum lebensfähigen Gebilden der gotischen Skulptur. Deshalb greift er mit seiner Titanenhand auch tiefer in den bildsamen Stoff und nimmt ein gewaltiges Mafs von Materie zur Durchgestaltung auf.

Es ist neuerdings wenigstens anerkannt, dass Michelangelo in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts seine Statuen noch wesentlich um ihres schönen Körpers willen bildete, dass die gleichmäfsige Durchbildung und Belebung der menschlichen Gestalt auch sein Ziel war. Das letzte Werk dieser Art ist der milde Christus als Sieger über den Tod in S. M. sopra Minerva, das Ideal des Menschensohnes nach dem Herzen der Renaissance, die Verherrlichung eines schönen Mannes von römischem Gewächs in reiner Nacktheit, durchaus dem Auferstandenen in Rafaels Karton verwandt. Dieser 1514 bestellten, aber erst 1521 vollendeten Statue

zu Rom sind noch die Idealportraits der Medici, in der Grabkapelle zu Florenz, am nächsten verwandt, in Auffassung sowol wie in Arbeit. Während die Kapelle selbst in Plänen seit 1519 vorbereitet war, beginnt die Ausführung, nach dem Verzicht auf die Fassade, seit 1521. Durch die politischen Ereignisse unterbrochen, wird sie 1524 erst wieder aufgenommen und bis 1527 so weit gefördert, wie sie überhaupt gedieh.

Die lagernden Gestalten von Tag und Nacht, Morgen und Abend, bezeichnen den Anbruch einer neuen Zeit und zugleich das Verhängnis ihres Ablaufs. Es ist ein andres Geschlecht, so grundverschieden von jenem Ideal der Renaissance, als wäre nach dem jähen Untergang des goldenen Alters mit diesem einen Schöpfungsakt ein ehernes geboren. Michelangelo erscheint wie Deukalion nach der Zerstörung der menschlichen Wesen: aus den Steinen, die er hinwirft, weckt er sich Nachkommen; aber sie bewahren die Felsnatur ihres Ursprungs. Um ihretwillen allein schon nennen wir Michelangelo den Vater des Barock.

Über das Wesen dieser plastischen Gebilde sind die Stimmen einig. Die herkulische Bildung fällt zunächst ins Auge: „mit allem Streben, der Statue die vollkommenste Wirklichkeit zu verleihen, um derentwillen er durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äusserungen der menschlichen Form und Bewegung zu ergründen trachtet, sucht er doch nur das Übermenschliche," schreibt Jakob

Burckhardt. „Ein Bild der gealterten Menschheit, die sich nicht mehr in naivem Behagen ihres Lebens im Leibe freut, sondern ihn nur als Werkzeug des Geistes gebraucht," sagt der Anatom Henke, — „diese Gestalten lassen die wirklich verständliche Beseelung des Körpers, das Spiel seiner Muskeln, die Stellung der Knochen mit gesteigerter Deutlichkeit erkennen, als wenn wir es im eigenen Körper nachfühlten." „Die natürliche Harmonie zwischen Leib und Seele, die Verkörperung des Lebens in vollem Gebrauch seiner Organe wird zur Dissonanz, wenn die Glieder getrennte Wege geführt werden, dies hierhin, dies dorthin geworfen, das dritte sich selbst überlassen." Die harmonische Schönheit der Menschengestalt nach dem Vorbild der reinsten antiken Meisterwerke ist also aufgegeben die gleichmäfsige Belebung des plastischen Gebildes durch mimische Gebärdung gesteigert, um des stärkeren Ausdrucks willen, und dies Hervorbrechen des Innenlebens durch gigantische Bildung nach Art spätrömischer Kolossalfiguren unterstützt, ja es ist so viel wie möglich ins Physische übertragen, so dass es mit der Stärke eines elementaren Naturereignisses uns entgegendringt. „Je mächtiger sich die Muskeln auf diesen Schultern und Schenkeln häufen und auf einen grossen Kraftvorrat schliessen lassen, je mehr haben wir den Eindruck der Masse, die zu nichts nütze ist, weil die Seele sie nicht mit Lust verwendet, sich also auch nicht wol und wie in ihrem eigenen Leibe darin zu Hause fühlt," meint der Anatom; aber desto zwingender entsteht auch der Eindruck

des Werdens von Innen her vor unsern Augen und des unläugbaren Zusammenhangs zwischen der sinnlich sichtbaren Hülle und dem geheimnisvollen Kern, aus dem die erste wie die letzte Regung seelischen Lebens stammt. Sowie sich der Impuls weiterstralend im Ganzen ausbreitet, so verflüchtigt sich der Hinweis auf den Ursprung, und das Leibliche an sich, das vegetative Gewächs selber scheint, das Äusserliche, der Sitz und Schauplatz des Seelenlebens. Je einseitiger das Motiv und seine Steigerung von Innen her, desto notwendiger fordert dies Festhalten des Augenblicks, dies Hängenbleiben im ganz Transitorischen eine Ergänzung nach der Seite ruhigen Bestandes und unbezweifelbarer Existenz, desto unentbehrlicher wird die Quantität der Materie, der Aufwand von Naturfülle, die herkulische Bildung und die Nacktheit der Leiber. Als ächter Bildhauer rechnet Michelangelo auch bei stärkster psychologischer Vertiefung in das Seelenleben mit der Ausdrucksfähigkeit des ganzen Körpers und aller seiner Gliedmafsen, im Zusammenwirken hier, im Auseinanderbleiben da, überall mehr als mit dem Mienenspiel allein. Deshalb kann er vollends in diesen lagernden Gestalten die Gewandung garnicht brauchen, deshalb erscheinen diese Titanen aber auch dem modernen, der Nacktheit so ganz entfremdeten Menschen so leicht als äusserliche Bravourstücke, wol gar als seelenarme und gemütsleere Gebilde. Aber gerade sie sind nichts weniger als das, wenn auch übermenschlich an Innerlichkeit und Seelengrösse, gerade sie sind künstlerische Taten in voll-

stem Umfange und Eroberungen für die Bildnerei von unmittelbarster Wahrhaftigkeit.

Ebenso entscheidend für die Kunst des Barock wie dieses Verhältnis zwischen Motiv und Körper, zwischen Mimischem und Plastischem der Einzelfigur, ist die cyklische Komposition. Es war die Vereinigung einer Mehrzahl von Statuen zu einem zusammenhängenden Ganzen geplant, das nur teilweise zur Ausführung kam, und auch so nicht einmal zur Aufstellung durch Michelangelo selbst. Vier Liegende und zwei Sitzende sehen wir an den Grabmälern jetzt, die Liegenden unten paarweis gesellt und doch einander entgegen, die Sitzenden einander gegenüber im Kontrast und doch ein Paar von Brüdern. Diese oberen sind bekleidet, Idealportraits abgeschiedener Persönlichkeiten; die unteren nackt, riesenhafte Naturwesen, deren Gebaren sich so persönlich zum Ausdruck eines ganz subjektiven Widerspruchs gegen das eigene unausweichliche Dasein zuspitzt, dass sich ein Individuum und sein Geheimnis, die Stunde seines Lebens selbst sich offenbart: Morgen und Abend, Tag und Nacht; aber diese Zeiten in einer Grabkapelle, im Angesicht des Todes, also im Banne eines unerbittlichen, alle Daseinsfreude wie alle Lebenstätigkeit lähmenden Gedankens. Der Morgen ein verzweifeltes Erwachen, des Tages Vollkraft starr, dem Hohn auf sich selber anheimgegeben, der Abend erst müde zu sanfterer Wehmut geneigt, und die Nacht, umhergeworfen, mitten in ruhelosem Seelenschmerz vom Schlaf übermannt, Erlöserin ins Dunkel der Vergessenheit zurück. Und über dem Auf und

Ab dieser wiederkehrenden Bewegung die beiden sitzenden Fürsten, zu Herren dieser Welt, zu Machthabern dieses Daseins berufen, der Denker hier, der Handler dort, mit dem Blick nach Innen und nach Aussen, aber beide erstarrt, der eine im Grübeln, der andre im Wollen, als entschleiere sich eben das Bild von Sais und zeige das Medusenhaupt des Todes.[1])

Als plastisches Werk nicht so sehr den gemalten Propheten an der Decke der Sixtina, als vielmehr diesen cyklischen Gestalten der Medicäerkapelle verwandt, erscheint auch der Moses in S. Pietro in vincoli. Auch er ist mit einer Mehrzahl von Figuren in Zusammenhang gedacht, in seiner einseitigen Behandlung nur so erklärbar, nachträglich erst — in verzweifelter Resignation — so als Hauptstück unten aufgestellt, wie er jetzt — immer unvorteilhaft — gesehen wird. Auch hier die nämlichen Grundlagen des künstlerischen Schaffens wie dort, die Steigerung der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, wie der geistigen Energie, mit der er den gewaltigen Ausbruch zurückhält, zum Eindruck eines Übermenschlichen. Nicht allein der Knochenbau, Umfang und Grösse der Körperformen gehen über das gewöhnliche Mafs auch der Helden des menschlichen Geschlechtes hinaus, sondern Arme und Hände zeigen anerkanntermafsen das charakteristische Leben dieser

1) Vgl. Dialogi di Messer Donato Giannotti (Firenze 1859); L. v. Scheffler, Michelangelo (Altenburg 1892) und neuerdings O. Ollendorf, Preuss. Jahrb. 81, 2 (1895).

Teile auf eine Weise hervorgetrieben, die in Wirklichkeit nicht so vorkommt. Ja, der Kontrast der Haltung des rechten Armes, der fest aufgestützt auf die Gesetztafeln drückt, und der planlosen Bewegung dieser Hand, die mit gekrümmten Fingern in die Locken des Bartes greift, dieser mimische Widerspruch ist notwendig; denn er ist kein müfsiges Spiel, sondern das unwillkürliche, mechanische Arbeiten, das Überströmen der Innervation unter der Hemmung des Willens, dessen furchtbare Anspannung sie verrät, gegen eine solche Wucht verhaltener Körperkraft noch aufzukommen mit der Herrschaft des Geistes. Man fühlt, wie bei solchem Widerspruch zwischen vorhandener Lage und vorbereiteter Bewegung die Gelenke in den Fugen knirschen, als gälte es biegen oder brechen.

Die weiblichen Gestalten, die jetzt zu beiden Seiten des furchtbar drohenden, auf seinem Tronsitz festgebannten „Jupiter tonans" angebracht sind, und, in ganzer Figur gezeigt, nur dazu dienen, den Eindruck des Übergewaltigen erst recht hervorzuheben, entsprechen als minder erfreuliche Beispiele doch dem selben Stil, der allein die Summe der anerkannten Eigenschaften, Vorzüge wie Mängel, erklärt. Die doppelte Bewegung in der Einen, die soeben auf dem Schemel nach rechts gekniet hat und aufstehend sich ebenso im Gebet mit dem Oberkörper nach links wendet, die unwillkürlich hervorgebrachten Gewandmotive der Andern, das „Grandios-Neutrale" der Köpfe, das „Unpersönliche" dieser beiden Wesen, die zwei Seiten der weiblichen Natur in vertiefter

Auffassung und plastisch gesteigert, indes nur als Folie des Heros selber geben, sie gehören einer Komposition an, deren Rechnung überall aus dem Ganzen bestimmt, auf das Ganze geht und ihre stärksten Mittel alle auf eine bestimmte Stelle wirft, die rücksichtslos dominieren soll.

Der Abfall alles Übrigen darf um so weniger befremden, als Michelangelos bildnerische Kraft sich damals (bis 1545 entstand das Grabmal) in Architektur und Malerei zugleich ergiefst: das Jüngste Gericht und die Umgestaltung des Kapitols — zwei entscheidende Aufgaben — beschäftigen ihn zur selben Zeit. Noch unter Clemens VII. beginnt er mit Entwürfen für die Altarwand der Sixtinischen Kapelle, mit deren Freilegung Paul III. 1534 Ernst macht; zu Weihnacht 1541 wird das fertige Werk enthüllt.

Die Mauerfläche, die sich darbot, ist anderthalb mal so hoch als breit. Dies Verhältnis der Dimensionen bestimmt den Charakter des Bildes ebenso mit, wie der Standort am Kopfende des länglichen, saalartigen Innenraums, ohne vortretende Gliederung an den beiden Hauptwänden, die nur durch Fensterreihen oben und Bilderreihen darunter geteilt sind. Auf dem Wege des Betrachters, der durch die Sala regia hereintretend sich auf den Altar zu bewegt, ist nur eine Zwischenpause gegeben: in dem Durchgang durch die marmornen Schranken, die den Vorraum für die Laien vom Hauptraum für die Geistlichkeit trennen. Daher die Anordnung eines höheren und

eines tieferen Mittelpunktes im Bilde, deren letzterer sich seiner Stelle gemäfs dem oberen unterordnet; daher auch die Herrschaft der Höhenaxe zwischen diesen beiden Kraftzentren über die Gesamtheit aller Körper, die auf der ganzen Bildfläche zur Erscheinung kommen.

Diese Wand ist nicht der unendlich freie Raum der Welt, in die man hinausblickt, sondern wie eine Kluft von den höchsten Höhen des Firmaments bis in den untersten Abgrund, wo die Hölle sich auftut, wie ein Spalt zwischen beiden Hemisphären des Alls, der vom Innenraum der einen Seite gesehen, nur die Tiefe eines starken Reliefs zu klarer Anschauung kommen lässt, während Wolken, Licht, Bläue, Nebelschleier oder Qualm und Finsternis das Weiterdringen des Auges hindern. Somit bleibt der gewaltige Umschwung, der sich hier vollzieht, die ewige Scheidung von Oben und Unten, die nach Joëls Prophezeihung „im Tale Josaphat" geschehen soll[1]), von der Schwelle des Schattenreiches, wo Minos und Charon ihres Amtes walten, und der Erdoberfläche, wo die Gräber sich öffnen und die Seelen ihre Leiber wiederfinden, bis zum Triumphzug der himmlischen Heerschaaren mit den Waffen Christi ganz oben, durchaus nur nach den Formgesetzen der Körperbildnerin darstellbar, wird alles in plastischer Bestimmtheit ausgemalt. Und von dem Endpunkt des einspringenden Gewölbzwickels oben bis hinunter auf das Zeichen des Altares geht die

1) Proph. Joel III, 2, vgl. auch Dante, Inferno X, 11.

Vertikalaxe dieses Zeichenreiches, als Dominante der Reliefkomposition, von der alles abhängt, was für das Auge des Betrachters in die Erscheinung tritt.

Am untern Pol dieses Magneten posaunen die Engel des Gerichts und rufen die Toten aus den Grüften der Erde, wie aus den Tiefen des Meeres empor; am obern Ende wirkt die Machtgebärde des Richters, die das bisherige Naturgesetz aller Körper aufhebt, und anstatt der Schwere dem innern Wert befiehlt, das Oben und Unten zu entscheiden. So kommt Bewegung in die Masse der Gestalten, Bewegung, die allem Erwarten widerstreitet, und das Wunder vollzieht sich, das Entsetzen hier und Seligkeit dort hervorbringt. So füllt sich die Luftregion mit Leibern trotz der Erdenschwere, ja dieses wiedergewonnene Fleisch befreit sich von allem vergänglichen Beiwerk und stellt sich, nach dem Herzen des ächten Bildners, in voller Nacktheit vor Augen, hier einzeln in mancherlei Haltung und Betätigung, dort zu Gruppen vereint, ja zu Knäueln geballt im Handeln und im Leiden. Dort zur Rechten des Gottessohnes steigen die Auserwählten aufatmend, ahnend, sehnend, jubelnd zur Seligkeit hinauf; hier dagegen, wo er abwehrt, sinken die Schuldigen, von ihrer eignen Sünden Last gezogen, dem Ort der Strafe zu; denn „die Gerechtigkeit treibt diese Scharen", heisst es bei Dante, „und wandelt ihre bange Furcht in Gier." So verzweifelt sich ihr Leib zurückbäumt vor dem Abgrund, so unausweichlich gehen sie zu Grunde. Wo aber Gewissensangst auch in diesem Augenblick versagt, da wird dem Bösen vollends

Macht gegeben, an sich zu reissen, was der Finsternis verfiel. So entsteht überall für unser, Ursach und Wirkung suchendes, Betrachten der Eindruck der Bewegung, selbst da, wo im unabsehbaren Raume, der nach unten wie nach oben sich fortsetzt, ein scheinbares Verweilen im Übergang sich einstellt. Mitten im Aufstieg und im Sturze des Gestaltenstromes breitet sich die werdende Gränze zwischen Oben und Unten, ein Hangen und Bangen in schwebender Pein, die Region der Peripetie, zum Eingang in die ewige Freude dort, zur furchtbaren Katastrophe hier.

Unten ist Alles im Werden und Wachsen oder im Verschwinden und Vergehen, in Aufruhr und Empörung oder im Bann des Unbewusstseins und des langen Schlafes seither, in klaffendem unvereinbarem Gegensatz diese Ströme des Geschehens, ein chaotisches Ringen zwischen Leben und Tod. Droben dagegen löst sich aller Widerspruch zwischen Körperschwere und Seelenschwungkraft, oder zwischen Selbsterhaltungstrieb und Gewissenslast in Klarheit und Ordnung auf. Die Massen umgeben ihren Pol in koncentrischen Bahnen wie Planeten ihre Sonne, ja im äussersten Grunde dehnt sich, wie eine Milchstrasse, noch eine letzte Sphäre, wo wir nur Köpfe noch hervorschauen sehen, von Seligen, deren Blick am Gottessohne hängt, als gewinne die Unendlichkeit nur Gestalt durch seinen Anblick, wie nur was zum Lichte eingeht auch sichtbar in Erscheinung tritt. Hier oben sind Bewegung und Beharrung Eins, weil die Ewigkeit sich auftut.

Damit haben wir abermals, wie im statuarischen Schmuck der Medicäerkapelle, dessen Höhepunkt noch die Madonna bezeichnen sollte, hier im Freskobilde der Sixtina zu Rom, das Kompositionsgesetz des neuen Stiles gefunden, — eine Schöpfertat Michelangelos. Eine Richtung durchwaltet das Ganze, und zwar, der natürlichen Wurzel alles bildnerischen Schaffens gemäfs, die Höhe. Aber sie vollzieht sich nicht in harmonischem Wachstum, im Einklang aller Teile und stetiger Entfaltung nach dem uranfänglichen Gesetz des Keimes bis zur Blüte, sondern sie nimmt den Gegensatz in sich auf und gelangt erst durch den Widerspruch, in gewaltigem Umschwung, der sie im Innersten durchwühlt, zur Abklärung im Erfolg des Dranges. Unten herrscht das Streben, oben erst Erfüllung, und zwischen Beiden erhält sich die Spannung, die erst Jedem von beiden seinen Wert bestimmt.

Es ist dasselbe Verhältnis der Teile zum Ganzen, die man in Rafaels Vermächtnis, der unvollendet hinterlassenen Transfiguration gefunden hat: unten der Widerspruch zwischen der Qual der Hilfsbedürftigen mit dem besessenen Knaben und der Ohnmacht der strebenden Jünger, die Spannung im Hinweis auf den Einzigen, der helfen kann, aber droben weilt im Lichte der Verklärung, zum Schauen des Ewigen entrückt. In Rafaels letztem Gedanken also eine Vorahnung des Neuen, das Michelangelo im Jüngsten Gericht zum Kompositionsgesetz des gewaltigsten Gemäldes erhoben hat, und zwar im Gegensatz gegen alle Eroberungen der Harmonie, gegen

alle Entdeckungen des Malerischen, die ein Tizian vor Augen gestellt oder ein Correggio in der Verborgenheit gezeitigt hatte.

Der Altarwand der Sixtinischen Kapelle gegenüber wird, wie gesagt, wol niemand den Mut haben vom „malerischen Stil" dieses Freskobildes zu reden; denn es zeugt in der Tat nach jeder Hinsicht für das Gegenteil, bedeutet die bewusste, rücksichtslose Wendung zum eminent Plastischen. Darin liegt, rein künstlerisch genommen, erst die genetische Erklärung für die weitere Konsequenz, die damit in den Kauf genommen werden musste, eben das, was Jakob Burckhardt vom ideellen Standpunkt aus als den „grossen Hauptfehler" dieser wunderreichen Schöpfung bezeichnet hat: „die Aufhebung jedes kenntlichen Unterschiedes zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten". Nacktheit gehört wesentlich zur Äusserung der erhöhten Macht, mit der Michelangelo seine Gestalten bildete, meint er; aber beide gehören, wie die Statuen der Medicäergräber uns gelehrt, auch wesentlich zur Äusserung des gesteigerten Innenlebens, zur Metamorphose der Seelen, die hier vollzogen wird; gesteigerte Leiblichkeit und ungeschmälerte Nacktheit sind die Voraussetzungen, ohne welche die Wiedergewinnung des Fleisches und die Scheidung der Geister zugleich sich gar nicht versinnlichen liefsen, nachdem einmal die symbolische Sprache der mittelalterlichen Kunst verlassen war, und die Wirklichkeitstreue der Renaissance Generationen hindurch die Grundlage alles Dichtens und Trachtens der Maler bestimmt hatte. Denkt man

sich nun aber statt des frommen Fra Angelico oder des gesinnungstüchtigen Ghirlandajo bei der Darstellung der letzten Dinge einen Bekenner des plastischen Prinzips wie Signorelli oder vollends Michelangelo, den Urheber des Schlachtkartons mit den badenden Soldaten, ja der Deckenmalerei in der Sixtina selbst, so markieren sich deutlich die Etappen der Vorbereitung für dies Neue, das sich eben damit trotz der Personalunion als wesentlich Anderes, von allem Frühern auch der Hochrenaissance unterscheidet.

Mit der Aufgabe das Jüngste Gericht auf dieser Altarwand vor Augen zu stellen, wird der Meister durch das Vorhandene selbst schon zu einer höchsten Steigerung gedrängt, im letzten Teil des grofsen Ganzen über die künstlerische Ökonomie, die bis dahin in diesem Raum gewaltet, hinaus zu gehen veranlasst, je mehr er selbst die Komposition im Grofsen zu handhaben weiss, die er bei allen Andern vermisste. Und er selbst ist mittlerweile über Alles hinweg. Die Päpste, die bis dahin sein Leben bestimmt, — Julius II., Leo X., Clemens VII., — sind dahin gesunken; die Künstlergeneration, die mit ihm das Quattrocento zur Hochrenaissance hinaufgeführt, — Bramante, Lionardo, Rafael, — sind ebenfalls dahin, kein Grosser mehr übrig als er, und die ganze Erbschaft der Ansprüche ebenso wie der Errungenschaften fällt auf ihn allein. So wird er zum Künstler der ewigen Stadt, wie kein Zweiter vor ihm es ausschliesslich gewesen, und der Sitz der Weltherrschaft, der Imperatoren wie der Päpste, überträgt all seine

Vollmacht auf den Einzigen, der aufs Neue den beiden Eltern der Renaissance, dem Mittelalter und der Antike gegenübersteht, die auf ihn als ihren Stammhalter blicken. So berät er sich mit Platon hier, mit Dante dort, ein gewaltiger Geist, der allen hergebrachten Denkweisen gleich überlegen, durch keine Rücksichten mehr gebunden, den ewigen Geheimnissen der Aussenwelt und Innenwelt ins Auge schaut, nur auf das Eine noch erpicht, ihre letzten Rätsel zu fassen. Aber es ist, wir wissen es und erwarten es nach seinem zornigen Bekenntnis nicht anders, ein Bildnergeist, der hier des Schöpferamtes waltet, und wie er dort oben an der Decke als Vertreter Jehovahs den Anfang dieser Welt und die Erstgeburten der Menschheitsgeschichte geschildert, nun hier als Vertreter Christi das Ende dieser Welt und die letzten Dinge beim Aufgehen in die Ewigkeit verkörpert. Er kann nicht anders als plastisch denken und plastisch malen; seine Kunst, die Körperbildnerin allein, führt ihm die Hand, auch wo es gilt das All zu bewältigen und die unsichtbaren Ereignisse der Geisterwelt im neuerworbenen Leibe zu versinnlichen, und zwar für Menschensinn, der noch im Irdischen befangen leibt und lebt, und wie der Meister selbst ein Jahrhundert lang plastisch zu sehen gelernt hatte. So „schwelgt er in dem prometheischen Glück" alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung und Verschlingung menschlicher Gestalten zu erschöpfen. Nicht die „malerischen", wie Burckhardt meint, sondern die „plastischen Gedanken" sind im Ganzen das Bestimmende gewesen.

Deshalb darf man überall nach dem Warum und Wie der Haltung und Wendung fragen und wird Antwort erhalten; denn kein Teil ist in dieser Hinsicht vernachlässigt. So ward der „neuen Generation himmlischer Gestalten hier der letzte Stempel aufgedrückt", ward der Christus zu „einem breitschultrigen Heros, dessen Kopf an den Apoll von Belvedere erinnert, mit der selben siegatmenden Hoheit in den Zügen", wie Herman Grimm hervorhebt; so „kam das Ungeheure in die Leiber hinein, das gewaltig Muskulöse", das den neuen Stil so wesentlich bestimmt.

Kein Wunder, dass die Gedanken des Greises nach der Verkörperung des Jüngsten Gerichts sich nicht mehr fassen wollen, ohne die Berührung des Unendlichen, dass sie in keinen engern Rahmen, in keine beschränkte Hauskapelle mehr eingehen, da er zu gleicher Zeit als Architekt seine durchgreifende Tätigkeit im Grossen walten liess. Ich meine die Malereien der Cappella Paolina, wo Christus als Verkörperung eines Blitzschlages herunterfährt, umgeben von nackten Jünglingen, die gleich dem Donner durch die Wolken rollen, während unten der Verfolger Saulus, wie ein herabgestürzter Moses, sich am Boden krümmt, sein Rösslein und seine Knappen in Furcht auseinander fahren, — das Ganze dieses Bildes, wie die Kreuzigung des Petrus gegenüber, vor Allem unglücklich durch den Zwang, sich in das Breitenformat des Wandfeldes zu schicken.

Das nämliche Kompositionsprinzip, das im Wandgemälde der Sixtina auf den ankommenden Betrachter rechnet, so dass der Vorgang zwischen Himmel und Hölle vor seinen Augen emporwächst, und je näher er zum Altar schreitet, auch die Scheidung zwischen Rechts und Links in die Scheidung von Oben und Unten übergeht, — das nämliche Prinzip bestimmt zur selben Zeit Michelangelos Umgestaltung des Kapitols. Die Anlage des Platzes, wie er sie damals in den ersten Jahren Pauls III. angegeben, rechnet mit dem ankommenden Wanderer wie mit dem aufsteigenden Hügel und dem vorhandenen Senatorenpalast als Höhepunkt der gleichsam lebendigen, im Wachstum begriffenen Mittelaxe. Unten der langsam emporgleitende Aufgang (die spät erst vollendete Cordonnata), in der Mitte der Balustraden links und rechts, die den eigentlichen Platz nach vorn begränzen. Dann die Fläche mit dem Standbild Marcaurels auf ovalem Sockel inmitten der ovalen Einfassung des Pflasters mit den beiden schräg gegen den Hauptpalast gestellten Fassaden zur Seite. An der Front des Mittelbaues eine doppelte Freitreppe, von links und rechts zur Rampe aufsteigend, unter der sich eine Nische für die Kolossalstatue Jupiters öffnet, und als Dominante zwischen den liegenden, der Richtung der Aufgänge entsprechend angeordneten Flussgöttern, den Wert der Centrallinie noch einmal in plastischer Gestaltung ausprägt, während sie auf der Höhe des Palastes selbst als Glockenturm alles überragend emporschiesst. Im Centrum des Platzes, wo das Reiterdenkmal steht, zwischen

den beiden Brennpunkten der Ellipse, vollzieht sich die Wandlung zwischen den drei Dimensionen; hier weicht die Tiefenaxe, die wir bis dahin verfolgt, der Breitenansicht, in der das Ganze der obern Komposition sich darbietet, und die Breite wieder der Höhe, die im Aufbau dieser Gruppe entschieden dominiert, und an sich wieder zusammenfällt mit der Richtung der Tiefe, d. h. der Lebensaxe des Gesamtraumes.

Erst nach diesem durchschlagenden Beispiel solcher Rechnung im Grossen gewinnt auch eine frühere Anlage in Florenz ihren unzweifelhaften Sinn: das Innere der Biblioteca Laurenziana, das Michelangelo um 1523 schon entworfen hatte, wenn auch die Treppe erst am Ende der fünfziger Jahre hinzukam, also ein Werk, das als Raumkomposition mit der Entstehung des Stiles in der Skulptur der Mediceärgräber gleichzeitig zur Welt kam, während der Anordnung dieser Figuren wieder die Gruppierung an der Palasttreppe des Kapitols verwandt bleibt.

Mit Recht ist auf den beabsichtigten Kontrast zwischen den beiden Räumen der Laurenziana, der Vorhalle mit der Treppe und dem Studiensaal, aufmerksam gemacht worden. Im Treppenhause wird die spannende, mannichfaltig-strebende, unruhig sich bewegende Vorbereitung gegeben, im oberen Saal dagegen waltet einfache Klarheit, Ruhe, Befriedigung. Der nämliche Gegensatz wird ebenso schon in der Eintrittshalle selbst beobachtet, d. h. zwischen der unteren Ordnung der Architekturglieder und der oberen im selben Raume, die erst mit dem zweiten

Raume auf gleichem Niveau liegt. Es ist somit dieselbe künstlerische Ökonomie, wie wir sie im plastischen Ganzen der Medicäergräber, wie im Wandgemälde der Sixtinischen Kapelle nachgewiesen, und und sie ist an dieser Stelle auch für die Architektur schon als deutliches Symptom des Barockstils anerkannt. Folgen wir nun auch in dieser Verbindung zweier Innenräume dem Gang des Besuchers und schreiten aus der engen hohen Eintrittshalle über die Treppe hinauf in den Lesesaal, so verwandelt sich auch hier im Fortschritt die Tiefe in die Höhe und umgekehrt die Höhe in die Tiefe, wir erhalten also als bleibendes Ergebnis ein Oben und Unten, genau so wie auf dem Jüngsten Gericht und auf dem Kapitolplatz, und die obere Region des Treppenhauses bezeichnet den Wendekreis, in dem sich die Wandlung vollzieht. Die Bewegungsaxe wird als Wachstumsaxe zur Vermittlung und leitet so den psychologischen Fortschritt in einander über. So erst offenbart sich in jeder Richtung der Zusammenhang mit der Wurzel plastischer Gestaltung auch hier, d. h. die Höhenaxe als eigentliche Dominante des Ganzen.

Das ist weit wichtiger als die Formensprache im Einzelnen und unterscheidet die Laurenziana prinzipiell von der Grabkapelle der Medici, die, von Einzelformen ebenso abgesehen, durchaus noch als ächtes Werk der Hochrenaissance zu gelten hat. „Als Ganzes“, sagt Geymüller, „ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip Brunelleschischer Sakristeien auf das Geistvollste erweitert und erhöht darstellt,“ — also historisch in notwen-

digem Zusammenhang mit dem Bau des Giuliano da Sangallo und Cronaca an Sto. Spirito aufzufassen. „Es ist nicht blofs die reinere und vollständigere Handhabung einer untern und einer obern Pilasterordnung, was hier den Fortschritt des 16. Jahrhunderts im Verhältnis zum 15. klar macht, sondern vor Allem ein höheres Gefühl der Verhältnisse," also das, was Burckhardt „Organisation" nennt, — ein Vorzug, der wieder aus dem innersten Verständnis des plastischen Prinzips hervorgewachsen ist, und den Bildner weit über alle vom Zimmermann zum Baumeister gewordenen Vorgänger und Zeitgenossen hinaushebt.

In der weitern Durchgliederung der Innenwände waltet dann freilich die Rücksicht des selben Künstlers auf seine eigenen plastischen Gestalten, und es ist unläugbar, dass hier eine planmäfsige Zerkleinerung stattgefunden hat, die jetzt nach Beseitigung der oberen von Giovanni da Udine in Stuckrelief und Malerei ausgeführten Dekoration erst recht unvermittelt, wie ein willkürliches, aus lauter Stückwerk zusammengeschobenes Schachtelsystem erscheint, nur berechnet, die Grössenwirkung der Figuren noch zu zu steigern. So gehört diese bauliche Dekoration der Cappella Medici in eine Kategorie mit der gemalten Architektur an der Decke der Sixtina und mit der marmornen Bekleidung des Juliusgrabmals, wie Michelangelo sie in unverkennbarer Verwandtschaft mit einander gedacht.

Die Wandgliederung der Laurenziana reiht sich in chronologischer Folge dann ebenso natürlich an, wie in stilistischem Fortschritt von der Hochrenaissance

zum Barock. Schon die Einzelheiten der Grabkapelle bedeuten den Uebergang, je notwendiger sie mit den Statuen und ihrer cyklischen Komposition, von der wir keine volle Vorstellung mehr erreichen können, in Zusammenhang gedacht sind. Jedenfalls aber ist diese dekorative Wandbekleidung hier nur noch Folie des Bildwerks, nicht schon als architektonische Schöpfung im Zusammenhang mit dem Bauwerk als solchem zu verstehen. Nur die schräg ansteigenden Pfosten der obern Fenster dürfen als Symptome des Hochdranges, im Sinne der Organisation noch, aufgefasst werden, und greifen über die Gränze des Renaissancegefühles bereits hinaus.

Erst im Vorraum der Laurenziana begegnet uns die bewusste Überlegenheit in der Handhabung aller Einzelformen, die den ausschliesslichen Verehrern der Antike als Willkür erscheinen muss, weil sie dem bisherigen Sinn absichtlich zuwiderläuft. Für ihren Urheber Michelangelo beurkundet sie unzweifelhaft den entscheidenden Wandel, wo ihm diese Auffassung des Organismus zum überwundenen Standpunkt geworden war, weil er durch eigne Vertiefung einen Fortschritt erreicht hat. Er greift tiefer und will höher hinaus als die Hochrenaissance auch hier. Und wir empfangen die ebenso unzweifelhafte Bestätigung, dass sein künstlerisches Wollen sich zunächst auf die psychologische Veranstaltung, also auf die Innenseite, den geistigen Gehalt des Werkes richtet, — dass er den Innenraum anders auffasst, noch nicht den Baukörper auch nach Aussen anders gestaltet. Die Laurenziana ist nur Innenarchitektur

Michelangelos, im Anschluss an vorhandene Räume sogar; in diesen Schranken aber bietet er alle Mittel auf, die gewollte Metamorphose durchzusetzen: das Gefühl des Strebenden hier, des Befriedigten dort hervorzurufen. Nur fehlt der Eintrittshalle immer noch der abschliessende Oberbau zur Erklärung alles Übrigen. Unverkennbar ist jedoch das Vor- und Zurücktreten der Mauermasse als solcher. An der Stirnfläche der einwärts vordringenden Pfeiler stehen blinde Fenster mit der Frage, wie weit sie für bildnerischen Schmuck gedacht waren, der die Schwellung erst recht lebendig machen sollte, während dazwischen die zurückweichenden Öffnungen, gleich Wandschränken oder Kästen, mit je zwei dicht aneinander gedrängten Säulen darin, keinen Zweifel über ihre Bedeutung übrig lassen: der gewohnten Selbständigkeit dieses plastisch am freiesten entwickelten Gliedes läuft solche Stellung zuwider, sie kann also nur eine Zwangslage versinnlichen. Diese unterjochten, eingeschachtelten Säulen wirken wie invertierte Wortstellung oder eine gewaltsame Satzkonstruktion, die das leidenschaftliche Ungestüm des hervorbrechenden, ungeduldig mit der Sprache ringenden Gedankens versinnlicht. Aus Freigeborenen sind Sklaven geworden, oder umgekehrt, sie harren schon ausgebildet und lebensfähig im Schofs der Mauer, die sie gebären soll zu eigner Tätigkeit; in solchem Gleichnis würden wir etwa die Gestaltung ausdrücken, wenn die vorliegende Erscheinung nur Plastik wäre. Das eben ist es, was der Bildner Michelangelo sagen will und mit den überkommenen

Mitteln der Architektur nur durch Umkehrung der geläufigen Organisationsweise ausdrücken kann. Deshalb verfällt auch der Gegensatz zwischen unten und oben auf künstliche Wiederholung des selben Motivs in abweichendem Sinne: die lukenartige Eintiefung über den Hauptnischen ist unten als aufrechtes Oblongum mit langen Ohren gebildet, oben dagegen quadratisch mit eingeschriebenem Kreis. „Eine vollständigere Beruhigung", meint Wölfflin, „ist nicht denkbar." Aber das Neue, der triebkräftige Gedanke, der weiter wirkt, liegt in der Auffassung der Mauermasse, die sich einzieht und vordrängt, wie in Wehen. Die später (1558/59) gegebene Treppe redet diese Sprache der bildsamen Materie schon ganz konsequent; der Bildnergeist durchdringt das Geschiebe stereometrischer Formen. Michelangelo modellierte sie ganz in Thon, und es ist dem feinen Sinn Jakob Burckhardts nicht entgangen, dass Michelangelos Gebäude durch eigenen Formenausdruck dies Verfahren noch verraten. Aber das kommt später hinein. Ursprünglich war die Treppe der Laurenziana wol in Holz beabsichtigt, in einem Material also, das die Formen der organischen und der unorganischen Natur so zu vereinigen noch unmittelbarer gestattet, wie er sie Vasari aus Schachteln aufgebaut.

In dieser Zutat vom Ende der fünfziger Jahre liegt jedenfalls die Lösung des ganzen Rätsels zu Tage: Michelangelo ist auch als Architekt in erster Linie Bildner. Die plastisch ausgebildeten Formen der Baukunst versteht er zunächst, und besser als alle

Falegnami. Seine Pilasterordnung der Cappella Medici ward so ein Höchstes solcher „Organisation" der Wand. Je lebendiger sein Mitgefühl für die statuarische Regung der Säule, desto unmittelbarer verfällt er auf das wirksame Mittel, sie im Widerspruch zu ihrer eigensten Natur einzusperren. Aber die Einzelbildung der Formen, wie die Wandbehandlung sonst verraten in Florenz überall noch die Herkunft aus den Gewohnheiten der Schreiner und Zimmerleute, da Sangallo oder da Majano, in deren Hände die florentinische Baukunst geraten war. In der Laurenziana sind wie in der Cappella Medici alle Kapitelle, Basen, Konsolen, Rahmenprofile mit ihren Ausläufern scharf geschnitten, spitzig, trocken, wie in hartem Holz gedacht. So denkt er gelegentlich auch in Erz haarscharf gerandet, wie mit dem Messer.

In Rom erst kommt die Gelegenheit zur wirklichen Ausführung eines Aussenbaues; und zwar sind der Konservatorenpalast auf dem Kapitol und Palazzo Farnese die nächsten Beispiele, wo wir Michelangelo zu suchen haben. Da gilt es entschiedener als bisher auf das römische Material hinzuweisen: den Travertin, dessen innere Ungleichheit, strichweis wiederkehrende Körnigkeit und Durchlöcherung keine haarscharfen Formen verträgt, wie die Pietra serena, oder zarte Blattbildung begünstigt wie der Marmor. Grade diese Höhlungen und Bruchstellen aber offenbaren die Entstehung des Travertin, veranschaulichen die Versteinerung des Flüssigen und lassen uns fast in die Lebensadern, die einst die weiche Masse durchzogen, ins Pulsieren der warmen Schwefelquellen

hineinblicken, — so dass der Künstler, der mit diesem Material zu tun hat, hier zu einer Auffassung des Gesteines von Innen her gradezu genötigt wird, wie nirgend anders. Wer je beim Sturz des Anio zwischen den Travertinwänden von Tivoli das Wühlen des Wassers beobachtet hat, oder das Brodeln der Solfatara, die Verkalkung der strömenden Adern oder das unablässige Wachstum der Tropfsteinhöhlen, der begreift, wie der Verkehr mit dem Travertin an seiner Geburtsstätte dazu führen muss, von dem tektonischen Gefüge der Mauern, von der gewohnten Schichtung der Quadern, von den immer noch cyklopischen Erinnerungen der Rustica vollends abzusehen, und statt dessen den gewachsenen Stein als bildsamen Stoff, als einheitlich zusammenhängende, noch von innen regsame Masse zu denken, ihre Selbständigkeit als Naturwesen anzuerkennen, das nur des Antriebes einer Schöpferkraft bedarf, um aus sich selber die Form zu gestalten, die „als Urbild in ihr schlummert". So versetzt sich der Bildner Michelangelo in die gewachsene Masse selbst, durchwaltet mit seinem Willen die Naturkraft und haucht sie an mit seinem Odem, dass sie vollends lebendig werde zum Vollzug seiner plastischen Gedanken.

So reden auch die Einzelformen in Rom eine andere Sprache. Das berühmte Säulenkapitell am Konservatorenpalast mag statt aller Beispiele dienen, von der Muschel droben im Fenstergiebel noch gar nicht zu reden. Hier ist die Geburtsstätte des „Ohrwaschlstils", wie die Münchener sagen. Volltönender kehren die Motive der Laurenziana wieder. Auf

dem Kapitol werden in der Halle des Erdgeschosses die Säulen unter gerades Gebälk mit starker Obermauer gejocht und ganz gegen die grossen Pfeiler der Hauptordnung gedrängt, die ihrerseits durchgehend sowol die Raumöffnung unten als die geschlossene Wand des Obergeschosses umspannt, ja zusammenquetscht. Das verraten deutlich die gestreckten Fenster, die mit dem Intervall unten ein Ganzes bilden, das sich im Rundgiebel (mit jener Muschel darin) abschliesst. Es ist ein unbefriedigtes Streben von unten empor, das erst im zusammenfassenden geraden Gebälk der Hauptordnung Beruhigung findet, wie unter einer reinen Herrscherstirn, mit seiner Einordnung in einen bewussten Zusammenhang, zur Klarheit gedeiht.

Damit stossen wir auf das innere Prinzip der Komposition: den Hochdrang, der bei einer hofähnlichen Einfassung des Kapitolsplatzes durch seitliche Hallen hüben und drüben, wie sie beabsichtigt war, natürlich bei diesen Nebenpalästen sich einem andern Prinzip unterordnen musste, nämlich der Breitenaxe, die ihrerseits in der Mitte, dem Denkmal inmitten des Platzes entsprechend, sich der Dominante der Gesamtkomposition d. h. der Tiefe einfügen und der Vertikalaxe am Hauptpalast unterordnen soll, wie wir oben schon angedeutet haben.

Die entscheidende Ausprägung des Hochdrangs für den Baukörper als solchen findet sich aber am Palazzo Farnese. Soweit an dem vorhandenen Bau des Antonio da Sangallo eine solche Durchführung neuer Stilprinzipien noch möglich war, ist hier Alles

aufgeboten, worauf Michelangelo hinaus wollte. Die Steigerung der Frontalhöhe zunächst. Wuchtig und schwer genug waren die Formen Sangallos schon, aber immer noch mit sich selber eins, wie die besten Römerwerke auch; vollendet und in sich abgeschlossen wäre der Eindruck gewesen, aber keine Äusserung eines Gesamtlebens von Innen her, in dem gleichwertigen Übereinander kein Aufschwung aus eigner Kraft. Es ist wieder der Ausdruck der Innerlichkeit, den Michelangelo entbehrt, und durchführt, selbst auf Kosten der gelungenen Leistung des Vorgängers, auf dessen gedrungene Proportionen nun erst der Schein der Gedrücktheit fällt, nachdem Michelangelo darüber hinausgegangen. Bei Sangallo wäre das erste Geschoss, als Piano nobile in der Mitte, der vorherrschende Bestandteil geblieben. Michelangelo fasst die Selbständigkeit aller Geschosse zu einem Höheren zusammen, so dass sie zur Vorstufe von beschränkter Genügsamkeit werden, vereinigt sie auch hier unter einer glatten hohen Stirn mit dem mächtig schattenden Kranzgesims als Abschluss. Und was wohnt hinter dieser steinernen Stirn, die so hochragend und fest die gewaltige Krönung des Ganzen trägt, was leuchtet in ihrer klaren unbeweglichen Fläche, wenn nicht die Überlegenheit des denkenden Geistes, die über das wechselnde Getriebe des Lebens drunten hinausreicht?

Und was nach Aussen Hoheit und Ruhe zugleich, wie die Stirn des Olympiers, das ist gewollte Bewegung und höchste Kraft nach Innen zu, wo die Gebärde der Gedanken zu Tage tritt. Bewusste

Tätigkeit des vernünftigen Wollens führt aus der materiellen Befangenheit, die selbst der Grofsheit des römischen Altertums noch anhaftet, empor: — so denkt Michelangelo über Sangallo hinaus; sein Obergeschoss des Hofes drinnen sagt es.

Er setzt auf die beiden ruhig ernsten, nach Römerart sicher in sich selbst beruhenden Geschosse dieses Hofes ein so lebendig bewegtes, mit allen Formen nach oben drängendes Drittes, das doch in seinen Bogenformen und Durchbrechungen schon das vorbereitende Gefühl des Abschlusses verrät, ein unbefriedigtes Drängen, das im Kampf mit höher liegender Masse die Vollendung des Ganzen einträgt. Deshalb will dem Geniesser des harmonischen, auch in seinem Mafshalten woltuenden Renaissancegefühles unten diese Zutat Michelangelos droben nicht mehr in den Sinn; sie erscheint ihm wol als Gewalttat, so sehr er — von den Nischen der Laurenziana herkommend — auch ihre Sprache versteht, ja von dem subjektiven Gefühl in diesen gedrückten Bogen, in den gestreckten Gliedern, in den gequetschten Öffnungen und den gebrochenen Verdachungen unmittelbar ergriffen wird. Das objektive Dastehn dieser Hallen Sangallos bekommt einen Hauch eisiger Kälte gegen den persönlichen, ganz individuellen Formendrang droben.

Die ausgesprochene Vorherrschaft der Höhenrichtung, die so in letzter Stunde über den Bau der Farnese gekommen, konnte auch die Erscheinung des ganzen Palastkörpers nicht mehr durchgreifend bewältigen. Dazu überwog die Breitenausdehnung

des Kolosses schon allzu sehr, die „solche Herberge des römischen Adels“ mit seinem Dienertross mit sich brachte. Aber wenn auch ebenso nachträglich wie am Äussern ist der Hochdrang auch im Innern noch bei der Raumbildung tätig gewesen. Das Hausgesetz des Bildners bemächtigt sich ihrer überall da, wo es gilt der Persönlichkeit des Hausherrn selber, in die der schöpferische Künstler seine Sinnesart hineinträgt, Ausdruck zu leihen. Da steckt auch die Triebfeder des Neuen, die den bisherigen Palastbau von Innen her verwandeln sollte. Michelangelo zeigt in den Sälen, die er anordnet, dass er tiefer greift und höher hinaus will als der Letztling der Hochrenaissance, dessen Werk ihn einengt. Er schafft hier den oblongen Saal von möglichster Grösse und Höhe, aus einem Stück, der allein den adäquaten Ausdruck der Würde, der Erhabenheit des Charakters ermöglicht, den er, der überlegene Genius, dem innersten Bedürfnis dieser Generation vermittelt. Über das zerschlagene Glück des goldenen Zeitalters kam er selbst nur im Zusammenraffen der eigenen Kraft hinaus, sich selber die Rettung dankend; sie ist es, die er strebend eben hier durchsetzt und in der Folge auch hochhält als wolverdienten Preis.

Das Verlangen des Meisters geht, wie in den Statuen der Medicäerkapelle und im Jüngsten Gericht, auch hier im Raumgebilde auf die Steigerung ins Übermenschliche. Und wie dort in den Werken der späten Römerzeit, dem Heraklestorso, den er noch als Greis mit seinen Fingern liebkosen gieng, wo das Auge nicht mehr reichte, den Flussgöttern,

denen er den Ehrenplatz auf dem Kapitol zugedacht, dem Laokoon, dessen tragischer Gewalt ein Widerhall in seinem tiefsten Innern entgegenkam, fand er hier das Vorbild in den Palasträumen und Thermensälen, den Überresten der Kaiserbauten Roms. Ein besonders wolerhaltenes Beispiel der Diocletiansthermen hat er selbst später zur Kirche S. M. degli Angeli ausgebaut.

Einen solchen Raum im Baukörper des üblichen Renaissancepalastes zu schaffen, war aber nur möglich durch Überhöhung des sonstigen Durchschnitts der durchlaufenden Geschosse, d. h. etwa auf Kosten des darüberliegenden Mezzanins, das man einzuschieben schon hier und da gewohnt war. Man könnte versucht sein, einer solchen Absicht auch die Steigerung der Obermauern am Palazzo Farnese beizumessen, aber das zweite Stockwerk eignete sich nicht sehr zur Verwirklichung des neuen Ideals, da nur das Piano nobile zur Repräsentation bestimmt war. Die Ausbeutung eines darüber oder darunter gelegenen Zwischengeschosses zu Gunsten eines Saales ergab indessen immer nur mässigen Zuwachs an Höhe; eine volle Befriedigung schien erst durch vollständige oder doch annähernde Verwertung zweier Geschosshöhen erreichbar. Hier liegt die Verbindung zwischen Michelangelo und seinen Nachfolgern Giacomo da Vignola und Giacomo della Porta, die solchen Raum, die berühmte Galleria Farnese, nachträglich noch eingeführt haben, freilich als ebenso erzwungene Zutat, die sich als Einschiebsel verrät.

Eine Hauptfrage, die mit dem Hochdrang und

der Weiträumigkeit eines solchen Saales gleichermafsen zusammenhängt, ist die der Beleuchtung. Und diese ergiebt ihre verschiedenen Möglichkeiten erst aus der Lage dieses Raumes im Baukörper der Paläste. Die Vorbilder in den antiken Bauwerken haben seitliches Oberlicht unmittelbar unter dem Gewölbe. Im Palastbau nach bisherigem Brauch der Renaissance muss gerade auf diese wirksamste Form der Beleuchtung, die den Grundgedanken der Raumgestaltung wesentlich charakterisieren hilft, verzichtet werden. Zunächst galt es jedenfalls einen solchen Hauptsaal dem Haupttrakt des Palastes gegen Platz oder Strasse, also hinter der Fassade einzuordnen, so dass entweder die eine Schmalseite des Oblongums, dem Eingang gegenüber mit Fenstern durehbrochen wurde, oder aber so, dass eine Langseite des Reehtecks, in die Frontmauer fallend, eine ganze Reihe von Fenstern erhielt. Im erstern Fall war die Tiefenaxe, im zweiten die Längsrichtung die Dominante des Raumes, und darin sind wesentliche Unterschiede vorbereitet, die durch Erfahrung erst zum deutlichen Gefühl entwickelt werden konnten. Die Erfüllung des Ideales aber, mit dem feierlichen Oberlicht von beiden Seiten her, ist nur in eigner Gestaltung ad hoe erreichbar, in einem Mittelbau, der, wenn nicht ganz frei gelegen, doch die anstofsenden Teile des Traktes mit seinem Lichtgaden überragt.

Diese Bildung gehört der bewussten Raumgestaltung des Barockstiles an, wie andrerseits die Konsequenz der doppelten Fensterreihe an einer Seite den Fassadenbau betrifft. Da berührt sieh Miehelangelos

Ausbau des Palazzo Farnese wieder mit seinen Gedanken am Konservatorenpalast des Kapitols, wo wir statt zweier übereinander geordneter Geschosse, wie die Hochrenaissance sie beibehalten hatte, schon eine einzige Hauptordnung gefunden haben, wie auch Palladio sie für seine grossartigsten Monumentalbauten adoptiert. Die Weiterführung dieser Aufgaben fiel den Nachfolgern Michelangelos zu.

Aber das Ideal des Innenraumes, das vom Mittelpunkt des Baues her die ganze übrige Anlage verschieben oder umgestalten sollte, dürfen wir aller Wahrscheinlichkeit nach Michelangelo selber beimessen, je mehr er allein die Persönlichkeit war, das Grundgefühl seiner Zeitgenossen in Rom, und auch nur der Grössten unter ihnen, zum Bewusstsein zu bringen und so dem künstlerischen Wollen der Baukunst einzuverleiben.

Die kraftvolle Persönlichkeit jener Tage sucht in solchem „Raum aus einem Stück" das Spiegelbild ihres Selbstgefühles, das über die Sphäre des eigenen Leibes hinausgreift, in weiteren und höheren Umkreis ausladend, so dass sein Schalten und Walten sich über Allen geltend macht, die diesem Raume nahen. Deshalb behängt man sich nicht allein mit reicher Fülle von Stoffen, zur Erweiterung des zugehörigen Volumens, mit einer mehr oder weniger schwerfälligen Masse, die bei jeder Bewegung den Aufwand der Muskelkraft bemerklich macht, aber auch jeder Tätigkeit der Gliedmafsen die leichte Freiheit verwehrt, um ihr Würde zu verleihen, — sondern man prägt diesen Rhythmus des Benehmens

und des Vortrags schwülstiger Redekunst, auch der Raumgestaltung selber auf. Unten wird durch Holzgetäfel in dunkler Farbe die Geschlossenheit aufrecht erhalten, gleichsam zusammengenommen; so steigt die umschliessende Masse ringsum empor. Gegen die Decke zu beginnt die Schwellung, sei es in flacher Balkenlage, sei es in tonnenähnlicher Wölbung, einander zuzustreben. Und wie sich hier von beiden Hauptwänden her der plastische Drang in der Höhe begegnet, im Austausch mit den Ausläufern der Schmalseite beruhigt, so recken und strecken sich die Strebungen an der Holzdecke hinüber und herüber, nur in der Mitte ein Hauptfeld oder eine Gruppe von kleineren umspannend. In solchen Räumen muss man nicht sofort „überwältigende erdrückende Verhältnisse" sehen, wie Wölfflin aus heutiger Empfindlichkeit heraus sie nennt, sondern eher das Vorrecht der Architektur erkennen, „das Lebensgefühl der Epoche ideal zu erhöhen, das zu geben, was der Mensch sein möchte," das ihr sonst doch zuerkannt wird. Ich habe es hier ebenso gemacht, d. h. das Raumgebilde ausgedichtet. auch ohne ein sicheres Belegstück im Profanbau von Michelangelo selbst aufzuweisen. Wir müssen uns an dieser Stelle erinnern, dass wir den oberen Abschluss der Laurenziana entbehren, dass aber eine alte Tradition Michelangelo solche Deckengebilde beimisst, deren Autor wir, wie bei jenem Prachtstücke der Lateransbasilika, nicht kennen.

Der Holzstil in der Wandbehandlung des Treppenhauses der Laurenziana würde seine beste Motivie-

rung finden, wenn wir solch ein Deckengebilde hinzudächten, das den Kräftedrang vor- und rückwärts tretender Glieder zum Ausgleich brächte. Die Decke des Lesesaales soll ohnehin nach seiner Idee von Tassi uud Caroto geschnitzt sein. In Rom aber hat die bisherige Forschung gerade die Innenbekleidung der Palasträume so vernachlässigt, dass erst Spezialarbeit das nötige Material für die hier postulierte Lösung erbringen kann.

Noch in einem Punkt hat Michelangelos Anteil am Palazzo Farnese der folgenden Generation ein Vermächtnis hinterlassen, das die späteren Nachfolger erst verwerten lernten: sein Gedanke war, den Stadtpalast der Farnese mit der jenseits des Tiber gelegenen Villa Farnesina, durch eine Brücke über den Fluss und Gartenanlagen hüben wie drüben zu verbinden, so dass man mit einem Blick die ganze Ausdehnung übersehauen, in einer Richtungsaxe durchwandeln sollte. Dieser Plan, der sich der Umgestaltung des Kapitols künstlerisch anschloss, war wieder ächt römisch, im Geist antiker Kaiserpaläste, wie die Orti Farnesiani am Palatin, gedacht; aber er kam damals nicht zur Ausführung.

Neben diesem weit umfassenden Prospekt für die Lebensaxe eines Weltgebieters auf Erden steht nun das Gegenteil, die strengste Concentration für das gewaltigste Gotteshaus der Welt, der Petersdom. Hier erst können wir den vollen Ausdruck der Absichten erwarten, die Michelangelo für den Baustil gezeitigt hat. Gleichzeitig mit dem Palastbau der Farnese trat er auch hier das Erbteil des

Antonio da Sangallo an, als dieser 1546 gestorben war.

Auch hier bewährt sich der Übergang aus der Hochrenaissance, aus der Sangallo mit seinen Plänen, so sehr er Michelangelos Entwurf für S. Lorenzo verwerten mochte, bis zuletzt nicht herausgetreten ist, unmittelbar in die Kunst des Barock. Michelangelo hat den römischen Kaiserbauten etwas abgelernt, was der lombardisch, gotisch, im leichten Backsteinbau mit möglichster Sparsamkeit an Material geschulte Bramante nicht gelernt hatte, so dass seine Galerien zum Belvedere, wie seine Pfeiler für S. Peter mit Einsturz drohten: den Massenbau der Imperatorenstadt, im Unterschied vom Gliederbau der mittelalterlichen Konstruktion. Bramante hat den Innenraum, die Ideale spätrömischer Raumkunst wol erfasst, aber nicht den Kern, der solche Spannweiten ermöglichte. Er glaubte seine wundervollen Raumgedanken im grössten Mafsstab mit dem Erbteil der gotischen Schule bewältigen zu können. Michelangelo dringt bis zum Kern der baulichen Masse römischer Ruinen durch und vollzieht in der Wiederaufnahme des Massenbaues den entscheidenden Schritt, der dem durchgreifenden Unterschied des Barock von allem Bauwesen der Hochrenaissance zu Grunde liegt. Er verbraucht als Unterlage für seine Absichten ein Quantum von Materie wie keiner seiner Vorgänger an diesem Bau getan, verfährt somit als Baumeister genau so, wie wir ihn als Bildner an den Grabmälern der Medici, als Maler im Jüngsten Gericht verfahren sahen.

Den Kern aus Backstein, und Gusswerk gar, umkleidet er mit Travertin; wie er als Bronzebildner zu denken gewohnt war, kommt die Füllung nicht in Betracht: für die struktive Idee ist das erscheinende Material, das ästhetisch wirksame nur, allein entscheidend. Nun greift der Bildner wie der Erdgeist selber in die Masse von Travertin, und am Tiberstrand erwächst ein Centralbau nach durchaus plastischem Ideal.

Die ganze Umgestaltung, die er als getreuester Fortsetzer Bramantes dem Werk seiner Vorgänger angedeihen lässt, beweist, dass hier die entscheidende Tatsache für Michelangelos Baustil zu suchen ist.

Er hat aber auch den römischen Wunderwerken den Sinn für einheitlich geschlossene Räume von grössten Dimensionen abgelernt. Sein Plan übertrifft alle früheren an Einfachheit und Klarheit zugleich. Die Entwicklung der Nebenräume ist nichts als die unmittelbare Konsequenz der Mittelkuppel, die ohne jene gar nicht bestehen kann. Es ist die anerkannt knappste Lösung eines Problems, das Jahrhunderte hindurch die grössten Techniker beschäftigt, die Baumeister der Hochrenaissance vollends in Atem gehalten hatte. Ihm gelingt es, weil er als Bildner gar nichts anders denken kann, als organische Körper, wenn auch fühlbar gegliedert, doch in strengstem Zusammenhang eines Ganzen, das keine Vielköpfigkeit verträgt, keiner Selbständigkeit mannichfaltiger Teile auseinander zu gehen gestattet.

Deshalb bleibt die Hauptsache, die zunächst zum Verständnis dieser künstlerischen Schöpfung erfasst

werden muss, die unbedingte Herrschaft des Höhenlotes als Dominante. Es liegt die innigste Verbindung der aufwärts gerichteten Vertikalkraft mit der stofflichen Masse des Baues vor, und diese Einheit der Raumbildung findet ihre befriedigende Erklärung mit allem, was daraus folgt, nur in der Auffassung des Höhenlotes als der Axe des Wachstums, gleich wie an einem organischen, aus dem Grunde emporwachsenden Geschöpfe, also in einer letzten Vertiefung aller Begriffe von Organisation, die auf den innersten Kern des Raumgebildes zurückgeht. Hier wird die Centralstelle des Innern, an der alle Axen sich schneiden, aus der alle Ausdehnungen hervorgehen, auch zur Keimzelle des Organismus; von hier aus waltet die schöpferische Idee des Bildners, Raumvolumen und Körpermasse durchzugestalten.

Als Grundidee in Michelangelos St. Peter giebt sich demnach die Übertragung seines plastischen Prinzips auf die Architektur der Renaissance zu erkennen, deren Vermächtnis hier in ihrer höchsten Aufgabe unter seine Hand kam. Sein Verfahren läuft auf eine rücksichtslose, strengstens konsequente Durchführung bildnerischen Schaffens hinaus, und zwar vom Innersten des Raumgebildes her. Und wenn sich sein Schaffen als Architekt bisher schon, wie wir gesehen, überall als Anwendung organischen Gestaltens nach Analogie der statuarischen Kunst charakterisierte, so dringt er hier im Centralbau von S. Peter zur stärksten Verinnerlichung dieser Analogie vor, da keine Aufgabe sonst sie so vollständig erlaubte, und erhebt sich damit zu einer Auffassung des Bau-

werkes als Organismus, wie es die höchsten Meister der Renaissance, des Mittelalters wie des Altertums nicht vermochten.

Nur so entspringen auch alle Eigenschaften, die hier und da hervorgehoben worden und sich sonst wol zu widersprechen scheinen, aus einem einheitlichen Grunde und erklären sich aus Einem Prinzip. Nur darf man natürlich die subjektive Eigentümlichkeit auch der bildnerischen Kunst Michelangelos nicht ausser Acht lassen. Es ist, wie in Cappella Medici, der Bildner des Barock, der hier denkt; wir dürfen nicht erwarten, dass er den persönlichen Stil verläugne, zu dem er in der Darstellung des Menschenleibes als Bildhauer hindurchgedrungen war.

Von diesem Standpunkt aus ist vor allen Dingen die weitere Raumbildung zu betrachten. Das Absehen auf einen einzigen möglichst grossen Raum, als den eigentlichen Sitz der Höhe und ihrer Centralgewalt, hat doch nicht ganz so, wie man gesagt hat, einen „Raum aus einem Stück" ergeben. Alles umher ist allerdings drinnen nur unmittelbare Vorbereitung auf den Kuppelraum in der Mitte, wie draussen nur so weite Ausladung als dieser Hochdrang zur festen Verkörperung in solcher Quantität von Materie braucht. Aber diese Vorbereitung des Hauptraumes ist eben doch als solche sichtbar und deshalb fühlbar geworden; um den einheitlichen Dom, in dem die bewusste Seele wohnt, lagert sich in Halbdunkel unten herum eine Art Bildungssphäre, wie die Regionen des Unbewussten, in denen mehr die physischen Mächte walten und die Organisation der niedern Sinne zu

spüren ist. Grade durch diesen Aufwand von mehr Stoff und Kraft, als zum Vollzug des klaren Willens allein unentbehrlich wären, bekommen wir das Gefühl des sichern Beruhens im Grunde der durchgehenden Naturgesetze, bekommen wir mit räumlichen und körperlichen Mitteln die Versinnlichung der dauerhaften Unterlage, aus der auch der Willensenergie noch fortgesetzte Stärkung ihres Aufschwungs zuwächst. Ihr Dunkel erst hält der Helligkeit der Kuppel selbst die Wage.

Das ist meines Erachtens auch nicht anders bei Michelangelos Ausgestaltung des grossen oblongen Saalbaues der Diocletiansthermen zur Kirche S. M. degli Angeli, die 1561 entstand. Er hat auch hier zu den Seiten des „Hauptraumes aus einem Stück“, dessen Vorherrschaft zweifellos gesichert war, die Reihen dunkler Kapellen angeordnet, die hernach im 18. Jahrhundert wieder zugebaut worden sind. Wir müssen also nicht mit der jetzigen Redaktion durch Vanvitelli, sondern mit der ursprünglichen Michelangelos rechnen, und deshalb Burckhardts Ausdruck „Raum aus einem Stück“, den Wölfflin adoptiert hat, vielmehr dahin ergänzen, dass eine fühlbare Begleitung durch dunklere Seitenlagen in der untern Region stattfindet. Sie bilden auch das notwendige Gegengewicht für die Wucht des Hochdranges gegen das Gewölbe des Hauptraumes zu, wie die Zufuhr des Oberlichtes auf solcher Höhe. So erst erklärt sich auch das Innere des Gesù.

Mit der unbedingten Monarchie des Kuppelraumes in S. Peter verbindet sich die Einführung einer einzigen

Ordnung in der Gliederung des Innern. Über alles menschliche Mafs hinaus gehend beherrscht sie die ganze Wucht der aufgewandten Masse und steigert den Ausdruck ins Übermenschliche. Die Verstärkung der aufgemauerten Kerne gränzt an die Moles Hadriani, das Pantheon Agrippas und die unverwüstlichen Kolosse der Caracallathermen; aber der Umriss der Kuppelpfeiler erscheint nach Aussen wie das tiefgefurchte und mit scharfen Vorsprüngen bewehrte Pfeilerbündel gotischer Kathedralen, so völlig anders auch die Einkleidung mit römischen Baugliedern sich ausspricht. Mit der Formensprache der Antike allein vermag man dem Kern ihres Wesens nicht gerecht zu werden; denn in ihm lebt eine energisch zusammengeraffte Anstrengung, die Selbständigkeit eines subjektiven Wollens, das die Kaiserzeit nicht kennt. Wie Ausstralungen dieser Kraft breiten sich die Zwickel zwischen den weitgespannten Bögen aus, und deutlich betont die innere Gliederung des Tambours[1]), wie die Kuppelschale, das nämliche Gesetz, das die Gotik selbst in Italien eingebürgert hatte: die Unterscheidung der aufsteigenden Kraftlinie von dem füllenden Sichausbreiten dazwischen.

Ebenso in der äusseren Erscheinung dieses Riesenorganismus. Ringsum waltet die Rücksicht auf die krönende Kuppel. Von Unten an strebt Alles nach Oben. Nach Beseitigung der Umgänge,

1) Bekanntlich gedieh Michelangelo selbst nur bis an den Kuppelring, aber sein Modell darf auch für das Weitere berücksichtigt werden.

die Bramante beabsichtigt hatte, sind die Absiden um ein und ein Drittel Meter hinausgerückt, und die einspringenden Winkel zwischen den Kreuzarmen bleiben, obgleich sie durch schräge Wände abgestumpft werden, als Einziehungen des Baukörpers fühlbar, der festgeschlossen ringsum bis auf den Eingang vorn alle Beziehung zur umgebenden Raumsphäre ablehnt. Dazu kommt dann am Äussern der gewaltigen Travertinmasse die Durchführung des korinthischen Pilastersystems wie im Innern, dazwischen in den Mauerflächen abwechselnd je zwei und je drei Fensterrahmen über einander, die das Aufstreben erst recht beleben, ja durch den Wechsel in Unruhe halten, und über dieser Kolossalordnung doch noch eine Attika, die das Gefühl des unbefriedigten Dranges und die Vorbereitung eines weiteren Anlaufs über alles Erreichte hinführt. Selbst an der Fassade, die kein selbständiges Ganze werden, sondern sich dem Ganzen einordnen sollte, ebenso. Die Front ist durch zehn Säulen von gleicher Höhe und Ordnung geschmückt, in ihrer Mitte tritt ein viersäuliger Giebelbau heraus; aber dieses Giebeldach weist nur weiter auf die Attika mit Balustrade und Statuenschmuck, auf die kleineren Nebenkuppeln, die darüber hervorsehen, und sich ihrerseits wieder der grossen Hauptkuppel unterordnen, die erst Abschluss und Befriedigung giebt, — gleichwie die Heldengestalt Laokoons die Hauptsache bleibt zwischen seinen beiden Knaben.

Über dem festen Mauerringe der Vierung erhebt sich zunächst der Tambour, der von sechzehn Pfei-

lern gebildet wird, aussen durch gekuppelte Säulen mit verkröpftem Gebälk hervorgehoben, so dass sie wie lebendige Träger zusammen wirken. Denken wir sie, wie beabsichtigt, mit Statuen bekrönt, so ist, trotz aller antiken Formensprache, die Anwendung des gotischen Prinzips für das Gefühl ebenso deutlich, wie in den Rippen der Kuppel, die hinter ihnen emporsteigen, gleichgut ob die konstruktive Funktion dem Strebesystem entspreche oder nicht. Und diese wieder ordnen sich ebenso der Laterne aus ebensolchem Säulenkranz unter, bis zur letzten Gipfelung der allherrschenden Dominante in Kugel und Kreuz. Die überhöhte Kuppelschale mit der Laterne ist im Gedanken unverkennbar von der gotischen Vollendung des Florentiner Domes, dem heimischen „Chupolone“ abhängig, wenn auch in der Ausführung und in den Verhältnissen natürlich, in der Rundung der Grundform wie im Schwung der Kurve weit überlegen. Das Übergewicht der Wölbung über dem Tambour und die unnachahmliche Spannung der Kuppellinie charakterisieren allein schon den Unterschied von Bramante, wie von allen Entwürfen der Hochrenaissance sonst. Bramante dachte den Tambour als offenen gleichmässig umlaufenden Säulengang mit Statuen darauf, über dem die leichtgeschwungene Kalotte hervortrat, deren „niedrigere aber feinere Wölbungslinie“ das glückliche Lebensgefühl seiner Tage in unvergleichlicher Klarheit wiedergab; aber sie bedurfte auch der stolz aufsteigenden Türme als Begleitung auf den Ecken des Quadrates, und hätte mit ihnen dann ein Ganzes

von idealer Schönheit im Sinne der reinsten, vielgliedrig ineinander greifenden Harmonie gebildet. Eine weit mannichfaltigere Wirkung noch dachte Antonio da Sangallo zu erzielen, dessen vielgestaltige Auflockerung des Baukörpers mit ihrer komplicierten Abhängigkeit aller Glieder nur in bildlicher Anschauung von weiterm Abstand aus zur selben Zeit zusammengefasst werden kann.

Die Ideale der Hochrenaissance waren malerisch gesonnen, das Michelangelos ist plastisch im höchsten Sinne. Er leitet strengstens zur statuarischen Unabhängigkeit zurück. Der geschlossene Baukörper, der sich schon im schwellenden Anlauf unten als von Innen her gewachsener verkündet, sondert sich ringsum selbständig von der Umgebung und steigt, nur dem Bildungsgesetz seines eignen Wesens folgend, zur höchsten Spitze hinauf, die keine Loslösung einzelner Teile vom durchgehenden Zuge neben sich duldet, so weit sie nicht Unterlagen weiterer Vervollkommnung nach Oben zu bedeuten. So wirkt sie *von allen Seiten*, wie die Gruppe des Laokoon für *ihren Standort* wirken muss.

Und wie im Äussern die Einheitlichkeit des Gewächses in strenger Plastik gewahrt ist, so im Innern die Einheit des Bewusstseins über den untern Regionen des Seelenlebens; wie die Herrschaft des Wagenlenkers über sein Viergespann, um ein platonisches Gleichnis im Sinne Michelangelos zu wählen, liegt die Einheit des Lichtes im Kuppelraum, der sich auch so, im Austausch der Innenwelt und Aussenwelt,

als Haupt des Ganzen, als der Schauplatz des höchsten Lebens bewährt.

Auch in diesem Architekturwerk Michelangelos, dem Einzigen, das er ganz wenigstens im Modell vollendet, waltet also das nämliche Kompositionsprinzip, wie im Jüngsten Gericht, das er gemalt, und in den Grabmälern, die er gemeisselt: unten ein unbefriedigtes Streben, ein dunkler Drang des Wachsens und Werdens, der mit sich fortreisst, aber nicht in die Breite sich verlierend, nicht in die Tiefe unklar sich verzettelnd, sondern zur Höhe drängt, zum Sieg emporführt, wo wirklicher Erfolg, der Mühen wert, grofsartig und erhebend sich darstellt. Da liegt auch der Unterschied vom gotischen Hochdrang sichtbar vor Augen: die zahllosen Einzelgebilde eines gotischen Bauwerks, dieses wie aus einem Stück herausgehauenen Steinmetzenbravourstückes, weisen mit ihren Spitzen in stetiger Verjüngung ins Unbestimmte weiter, nur immer hinauf, wo in Luft und Licht ihr eigner Körper sich verzehrt. Hier ist nur eine Höhe, nur ein Körper, von beträchtlicher Wucht und Fülle, eine Grofsmacht des Geistes, die ihren Leib als unveräusserliches Besitztum mit hinauf nimmt. Auch im Aufstieg der Kuppel verkündet sich die Ganzheit und Geschlossenheit des plastischen Ideals, nirgends Vereinzelung der Funktion zu angestrengter Leistung und erstarrter Gebärde wie im mittelalterlichen Strebesystem, sondern Rundung und Schwellung der ungebrochenen Form, die alle Grofsartigkeit der römischen Antike in sich aufgenommen hat, und doch Spannung, Willensäufserung, Innervation, also Energie

von Innen her bis zuletzt bewahrt. Und die gleiche lebendige Befriedigung im Hinuntergleiten bis an die Region des Strebens, und bei der Wiederkehr zum Gipfel empor, — der volle Preis des Ringens für jeden, der von Unten her nach Oben drang aus eigner Kraft.

Fassen wir darnach den Sinn des neuen Stiles, der in allen Werken dieser letzten Periode Michelangelos waltet, seitdem das Glück der Hochrenaissance dahingesunken war, zusammen, so lautet er nicht mehr wie damals: „Schönheit ist Harmonie", sondern „Schönheit ist Kraft", und spricht in allen seinen Äufserungen aus einem Bildnergeist.

Kein Wunder, dass der Tempel des Höchsten allein das statuarische Wesen so vollkommen offenbart; denn diese Aufgabe allein verlangt und gestattet die Verkörperung zu vollem Dasein wie ein Ewiges, ein Monumentum aere perennius. Die Grabkapelle der Medici, mit dem entscheidenden Meisterwerk der Plastik darin, vermag uns in dem unvollendeten Zustand des letztern keinen Aufschluss über die letzte Gesamtidee des Gestaltencyklus zu geben. Jetzt, ohne verbindenden Höhepunkt für die beiden Wandgruppen, die ursprünglich ein Aufbau vermitteln sollte, können wir nur im Vorhandenen ahnen, was gemeint war: ein Erstarren der Kraft, eine ewige Resignation im Angesicht des Todes; vielleicht dazu, über Allem lebendig allein der Gottessohn auf dem Schofs der Mutter: Ego sum vita. — Das Wandgemälde der Sixtina dagegen ist vollendet, ist geschlossen im Sinne eines übermenschlichen Historien-

bildes: ein ewiges Geschehen, ein ewiges Erleben in der Vorstellung bis ans Ende, wo es Ereignis wird, über Nacht, wo aus dem unaufhaltsamen Strom des Werdens, aus der ruhelosen Bewegung zwischen Entstehen und Vergehen, aus dem Kampf zwischen Leben und Tod auf einmal die Scheidung von Oben und Unten da ist, nach dem jüngsten Tag in Saecula Saeculorum.

Natürlich zeigen alle andern architektonischen Gebilde Michelangelos die nämlichen Eigentümlichkeiten, die wir damals an seinen Bildwerken beobachten, so besonders auch Porta Pia, die als Tor demgemäfs im Zusammenhang mit der Stadtmauer, d. h. mit dem Körper Roms, gedacht ist: — die Massigkeit des Leiblichen und den einseitigen Ausbruch des Innenlebens in gewaltiger Steigerung eines plötzlichen Motivs. Das kann bei einer so starken Subjektivität garnicht anders sein, zumal da diese Verbindung von Eigenschaften, wie wir nachzuweisen versucht, untrennbar und unentbehrlich ist zum Ausdruck des neuen Wollens, das seine Kunst von allem Früheren, von der Antike wie vom Mittelalter und von der Renaissance grundsätzlich unterscheidet.

Wer einmal das plastische Prinzip in dem architektonischen Schaffen Michelangelos bis in das innerste Leben des organischen Körpers zu erkennen gelernt hat, wird sich mit uns auch gegen unfertige Erklärung auflehnen, die bis zu dieser Wurzel seiner Gebilde nicht vordringt und deshalb einseitig bleibt.

Wer noch allein an der äusserlichen Organisation durch die gewohnten Ordnungen und deren rücksichtslose Behandlung, am Zusammenschieben einzelner Bauglieder oder gar an dem dekorativen Beiwerk und Auswüchsen aus dem Überschuss dieser Einzelkräfte hangen will, der wird zu unparteiischer Würdigung und einheitlicher Charakteristik nicht gelangen.

Dann lautet das Ergebnis wol: „der Barock suche überall nur den Ausdruck des Massenhaften, des Schweren, des Lastenden, zur Versinnlichung eines leidentlichen, erdrückenden Zustandes; deshalb entbehre die Materie der vollkommenen Durchgliederung, verharren alle Teile in stofflicher Befangenheit, überwältige uns die unvermittelte Kolossalität seiner Gebilde, ein Zug zum Schweren, zum Breiten überall." Burckhardt und Wölfflin gehen von der Betrachtung der Einzelformen aus[1]); versuchen auch wir ihrem Gang gerecht zu werden, um zu sehen, zu welchen Erträgnissen das führt, so ergiebt sich vielleicht eine Verständigung, wie wir sie wünschen.

Wenn Wölfflin sagt: „die Form ringt mit der Masse, aber das Erreichte bedeutet im Vergleich zur Renaissance eine Rückbildung zu einem formloseren

1) Von dekorativen Einzelheiten auszugehen, wie es bei Wölfflin geschieht, ist freilich wenig ratsam. Er stellt z. B. a. a. O. S. 27 die Balusterform der Renaissance und die des Barock einander gegenüber; beide Formen aber kommen nebeneinander auf einem Gemälde des Paolo Veronese (im Salon carré des Louvre) vor, ja noch mit einer dritten Variation, der Umkehrung des angeblichen Barockbalusters zugleich.

Zustande", so entsteht die Anschauung, als käme die Form von Aussen an den Stoff, bleibe aber in dem Zustande unfertiger Ausbildung darin stecken. — An andrer Stelle spricht er von „Säulen, die von der Mauer nicht loskommen, etwa zur Hälfte noch darin stecken, aber nach Befreiung ringen," also von einem innern Antrieb. „Die Formglieder vermögen aus der erstickenden Umhüllung der Mauer sich nicht loszulösen." — An dritter Stelle heisst es: „die Aktion bleibt nicht einzelnen Kraftgliedern überlassen, sondern teilt sich der ganzen Masse mit, der ganze Körper wird in den Schwung der Bewegung hineingezogen", — die Absicht geht „auf den Ausdruck einer bestimmten Bewegung in diesem Körper". Das ist der Punkt, wo auch wir einsetzen können, wenn nur ein plastisch organisches Prinzip von Innen her gemeint ist, das als Wachstum wirkt, im Ganzen und im Einzelnen. Die Absicht geht nicht „auf die Schönheit des Gewächses, wie Winckelmann sagte", wenn es den fertigen, in sich vollkommenen Organismus bedeuten soll, der in seiner „Blüte" die höchste Annäherung an seine „Idee" erreicht hat, sondern sie geht auf das Wachstum selber, den Verfolg des Werdens, das Leben vor unsern Augen, den mimischen Ausdruck eines Motivs. Doch können wir nicht als allgemein gültig zugestehen: „der Barock gebe nirgends das Fertige und Befriedigte, nicht die Ruhe des Seins, sondern nur die Unruhe des Werdens, die Spannung eines veränderlichen Zustandes". Der Barock giebt in der Tat Beides, aber das Eine nicht ohne das

Andre, die Ruhe des Seins nicht ohne die Unruhe des Werdens; er giebt erst die Spannung des Strebens und dann den Erfolg, aber diesen wirklich als Abschluss, als Fertiges, das uns befriedigt. So löst sich die Reihe der Einzelbeobachtungen, wenn sie nicht vorschnell verallgemeinert werden, in eine künstlerische Ökonomie auf; nur jedes Moment an seiner Stelle, und alle in Beziehung zu einem Ganzen. Es ist System darin, selbst in dem „Widersinn", den die Klassiker hier finden, deren mildester, verständnisvollster noch von „Fieberphantasieen" redet. Es gilt die Komposition im Grossen zu verstehen.

Das von Innen her gestaltende Formprinzip, das die ganze Masse durchdringt, kann aber in einem Beharrlichen, wie das Bauwerk es sein muss, gar nicht anders verkörpert werden, als in partiellem Erfolg, gleichsam im Übergangszustand erstarrt. Wir müssen die Form an einzelnen Stellen soweit fertig sehen, dass wir das gewollte Ziel bestimmt genug daraus abnehmen können, die lebendige Kraft muss nicht nur in voller Stärke hervordringen, das Einzelglied fertig zu bringen, sondern mit einem Überschuss, dem wir zutrauen, auch das Übrige zu erfassen und auszugestalten im selben Sinn. Damit erklären sich alle Symptome der „unvollständigen Durchformung" auch aus dem plastischen Prinzip. „Die Form wird nicht mit einem Mal gegeben, ganz und voll und klar, sondern man schafft gleichsam eine Bildungssphäre, einen Komplex von Linien, wo man unsicher bleibt, welche die richtige sei." —

Diese Vervielfältigung des Umrisses entspringt zunächst aus dem plastischen Wollen, giebt den Werdeprozess, das Verfahren der Körperbildung, wie in natürlichem Wachstum. Wendet sich die Auffassung des Betrachters aber vom Drang der innern Kraft ab und dem Zusammenhang der äussern Form mit der Oberfläche der Umgebung, also vielmehr der fortbestehenden Verbindung mit der Umhüllung unorganischer oder ungeformter Materie zu, dann freilich entsteht für das ästhetische Gefühl etwas ganz Andres, nämlich die Wirkung im Sinne des Malerischen, eben des Zusammenhangs der Dinge im Raum oder zunächst in ihrer flächenhaften Ausbreitung im Nebeneinander. Das sind zwei sehr verschiedene Dinge. Ich habe deshalb im plastischen Sinne, auch in der Raumbildung (von S. Peter und S. M. degli Angeli) den Ausdruck „Bildungssphäre" absichtlich beibehalten, im malerischen Sinne wäre es das „Milieu", — „Ambiente", die Sphäre kosmischer oder geschichtlicher Einflüsse von Aussen her, die Mitwirkung des weiten Weltzusammenhangs auf das Einzelwesen. Davon ist hier, bei Michelangelo sicher nicht die Rede; sondern wir müssen auf dem plastischen Erklärungsprinzip beharren, da es gilt der Absicht des Bildners in erster Linie gerecht zu werden, nicht der Wirkung auf den Beschauer.[1]) Der Eindruck des „Malerischen" ent-

1) Zur Verdeutlichung noch ein Beispiel aus der Zeichnung. Im Skizzenbuch zu Venedig befindet sich eine Studie nach den drei Grazien, in der ich nach wie vor Rafaels Hand erkenne. Da sind die Umrisse der Körper nach den Marmorfiguren in mehreren An-

steht nur, weil das betrachtende Subjekt seinen ästhetischen Standpunkt gewechselt hat, nämlich von dem plastischen, der Körperbildung und ihren Interessen als solchen, auf den malerischen, mit seinem anderweitigen Beziehungsreichtum, übergetreten ist. Uns ist die Intention des Bildners Michelangelo zunächst allein mafsgebend.

Erfassen wir aber den plastischen Trieb, den Ausdruck der Kraft, so entsteht eben dadurch „ein Bewegungsausdruck: die Form scheint sich erst sammeln zu müssen", und die unfertige bewahrt desto mehr ihren Zusammenhang mit dem drinnen wohnenden Willen, den Ausdruck des Seelischen, die Beziehung des Teiles zum Kern des Ganzen. Deshalb „begränzen sich auch die Formen nach oben und unten nicht mehr so exakt wie früher", denn das Einsetzen unten will den Zusammenhang mit der Wurzel fühlbar machen, das Abschliessen oben will dem freiwilligen oder doch vorgeahnten Aufhören des Triebes, der Befriedigung im Erreichten Sprache leihen. Deshalb ein Formenreichtum, wie ihn die krystallinische Bildung, deren Gesetz wir von Anfang überschauen, nicht aufweist, sondern erst die organische Natur zeitigt, die oft im Wipfel des Baumes

---

läufen neben einander zu sehen, nur um die Gränze der plastischen Form auf das Papier zu werfen, also sicher nicht der malerischen Wirkung zu liebe. Ich habe den Eindruck als „beweglicher Umriss" charakterisiert. Dem selben Zweck folgen auch die Strichlagen der innern Schattierung, d. h. sie dienen der Modellierung, gehen noch nicht von der Form weiter auf die Umgebung, auf den malerischen Zusammenhang mit dieser.

eine Verzweigung und Verästelung sehen lässt, die wir aus dem Stamm allein nicht vermuten, während die Wurzel das gleiche Verfahren im Grunde des nährenden Bodens verhüllt. Sollte nicht die Säule dem Pfeiler Platz machen, wie es der Barockstil zunächst entschieden verlangt, um die Masse als Ganzes desto fühlbarer zu betonen, vor Vereinzelung zu bewahren? — sollte Michelangelo nicht eben deshalb seinen Bündelpfeiler am Kapitol nur unvollständig mit Pilastern bekleiden, damit die bildsame Masse dazwischen sichtbar werde? — Wo aber eine breitere Masse ohnehin vorhanden ist, sei es eine Wand oder ein Block, da „wirft sich die ganze Kraft auf einen Punkt, bricht mit einem übermässigen Aufwand los, indessen die andern Partieen — (im Vergleich dazu) — dumpf und unbelebt bleiben". — „Der plastische Ausdruck wächst beständig nach der Mitte zu."

Und innerhalb dieses Kraftausbruches von Innen her, der zunächst die Fähigkeit des plastischen Triebes bekunden muss, weiter und weiter um sich greifend das Ganze zu erfassen, äussert sich ebenso bestimmt schon die Richtung, in der sich die Kunst der Körperbildnerin in erster Linie zu ergehen pflegt, die Vertikalkraft des Wachstums aufrecht auf der Erdoberfläche stehender Gebilde. Das Motiv des Hochdrangs tritt im Ganzen des Baukörpers hervor, dringt aber bis ins Einzelne, bis in die Fenster und in die Bauglieder hinein. „Die Funktionen des Hebens und Tragens, die früher gleichsam als selbstverständlich verrichtet wurden, ohne Hast und ohne Mühe, werden hier mit einer gewissen Gewaltsam-

keit, mit leidenschaftlicher Anstrengung ausgeübt." Deshalb wirft sich die Plastik stärker ausladend auf das Kapitell der Säule, drängt sich im hermenartigen Pilaster die stärkere Masse nach oben, die am Fusse enger aneinander gerückten Gränzen scheinen „so divergierend mit grösserer Schnelligkeit aufzusteigen als parallele Linien"; — deshalb legen die Fenster ebenso ihren ganzen Aplomb nach oben: „von dem klassischen Fenster der Renaissance mit Giebel und Halbsäulen verschwinden rasch die letzteren; sie werden ersetzt durch blosse Konsolen, die Giebel aber deswegen nicht gemäfsigt, sondern im Gegenteil in schwerster ausladender Bildung gegeben." Weshalb alle diese Symptome? Es ist die bildsame Masse, die als Ganzes plastische Gestaltung erlangen will, aber nicht Teile verselbständigen zu eignem Aufbau. Portale sowol wie einzeln stehende Tore sind besonders charakteristische Belegstücke der gewachsenen Öffnung, wie schon am Kapitolspalast die Säulenstellung unten als Hallenöffnung mit dem Rahmen der Fensteröffnung oben zu einem Ganzen zusammenwächst.

So erhalten alle diese Momente die richtige Erklärung wie die volle Verwertung erst in der Komposition im Grossen: Fenster und Nischen wie alle Raumöffnungen, die die Masse durchbrechen, geraten durch diesen Hochdrang und die Durchbrechung der Horizontallagen darüber ausser Verhältnis zu dem umgebenden Abschnitt der Wand. Die Nische mit ihrer Giebelarchitektur, das Portal mit seinem Aufsatz drängt so hoch hinauf, bis sie irgendwo an-

stossen, sie erscheinen wol gar seitlich wie eingeklemmt, so dass der Ausweg nach oben ohnehin sich aufnötigt.

Dann aber tritt in den oberen Teilen Abklärung und Beruhigung ein, so dass z. B. S. Peter auch hier das Kompositionsgesetz, das Streben unten und die Erfüllung oben, ganz entwickelt und bewusst durchgeführt zeigt. „Im grossartigsten Sinn lässt Michelangelo die Formen nach Oben immer reiner und stiller werden, und giebt selbst einem grösseren Hauptteil, wie der Fassade an sich unbefriedigenden Charakter, um der Lösung willen, die erst die Kuppel bieten soll."

Ebendeshalb ist endlich auch das System der Proportionalität im Barockstil Michelangelos ein durchweg andres als in der Hochrenaissance. Herrscht bei Leon Battista Alberti in der Theorie, bei Bramante und Rafael in der Vollendung stets das Gesetz der Harmonie aller Teile unter einander und mit dem Ganzen, so geht man leicht irre, wenn man hier das Gleichnis vom Organismus anwendet. „Man spricht in solchen Fällen von dem Eindruck des Organischen," sagt Wölfflin und fügt bestätigend hinzu, „mit Recht; denn das Geheimnis liegt eben darin, dass die Kunst arbeitet wie die Natur, die in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt." — Ich vermag das nicht ganz so aufzufassen. Zunächst würde ich sogar antworten: Nein, mit Unrecht; denn so arbeitet am reinsten und für uns Menschen verständlichsten grade die anorganische Natur. Wo „die mannichfachen Proportionen des

Ganzen und der Teile sich ausweisen, als bedingt von einer allen zu Grunde liegenden Einheit, wo keine zufällig scheint, sondern jede aus der andern sich mit Notwendigkeit ergiebt," — da verehren wir die objektiven Naturgesetze, die Grundlagen unsrer Welterklärung in ihrem unfehlbaren Wirken, d. h. physikalisches Geschehen, und reden, wenn es die Regelmäfsigkeit hervorzuheben gilt, die unsern Intellekt befriedigt, besser von „Krystallisation". — Das organische Wachstum jedoch der vegetabilischen und animalischen Geschöpfe, selbst der eigne Leib verbirgt uns manches Geheimnis, seine Metamorphose scheint uns vom rätselhaften Walten spontaner Kräfte, von uranfänglicher Organisation des Keimes abhängig; an dessen Vollendung zur reifen Gestalt wirke die eigne Seele mit, als ob in ihrem tiefsten Schofs ein Ideal als Ziel vorleuchte. Ins Organische spielt die Macht des Subjektiven wunderbar hinein. Ja, das sichtbare Wachstum bietet Überraschungen und Übergänge, deren Notwendigkeit wir glauben, die wir für die allein natürlichen oder allein denkbaren halten mögen, aber doch lange noch nicht begreifen. Diese Übergänge des Wachstums eben bieten Proportionen, die unsre regelfrohe, auf jene krystallinische Gesetzmäfsigkeit der anorganischen Natur wol eingeübte Intelligenz als unbefriedigend empfinden mag, als dissonierend mit der adoptierten Skala ihres Begriffssystems, eben weil sie rätselhaft und unverstanden bleiben, auf Zusammenhänge weiter weisen, die wir nicht mehr übersehen. Doch grade sie sind Wahrzeichen des Lebens im Unterschied von

dem toten Krystall, der dagegen das Beharrliche verbürgt.

Der feinere Beobachter organischer Geschöpfe, der Anatom und Biologe, der plastische Künstler vollends, erkennt in ihnen die Vorboten der folgenden Entwicklung, die mit dem bereits Vorhandenen nicht mehr stimmen, aber im höchsten Stadium, zu dem der Organismus hinstrebt, ihre Lösung finden. An Stelle der harmonischen Proportionen treten progressive. Solche bietet der menschliche Körper im Übergang vom Knaben zum Jüngling, vom Jüngling zum Manne dar. Nicht umsonst hat Michelangelo als Quattrocentist sich suchend um die Schönheit des Knaben bemüht, vom Giovannino bis zum David als Giganten, während der Hochrenaissance in zahlreichen Gestalten die Vollkommenheit des reifen Jünglings gefeiert bis zum Ideal des starken Mannes im Christus von S. M. sopra Minerva; dann überschreitet er die Gränze jenseits des Höhepunktes an der Hand des Problemes gesteigerter Innerlichkeit, das die gemalten Propheten und Sibyllen an der Decke der Sixtina ihm nahe gebracht. Den Fürstenbildern der Cappella Medici folgt wieder der Fortschritt zur absteigenden Linie des alternden Organismus, vom Entstehen zum Vergehen, soweit die Plastik solchen Aufgaben überhaupt noch folgen kann, ohne sich selber aufzugeben. Da rühren wir an das Recht des umfassenden Naturzusammenhanges, und damit an die Domäne der Malerei.

Die Baukunst vollends kennt die Aufnahme transitorischer Verhältnisse aus dem Wachstum oder

der Entartung organischer Lebewesen nur in sehr beschränktem Umfang. Die Analogie mit dem Organismus ist und bleibt eine Übertragung, weil die Metamorphose der Bauformen überall an dem strengen Gesetz der Krystallisation den härteren Widerstand findet. Das ältere Recht der Beharrung steht jedem Anlauf des lebendigen Dranges nach Bewegung gegenüber, der die architektonische Schönheit gefährdet, ohne die plastische Schönheit rein und auf sich selber gestellt veranschaulichen zu können. Selbst im successiven Gange durch den Raum oder um den Körper, im Nacheinander der Betrachtung stehen immer die Bestandteile simultaner Anschauung, steht das Nebeneinander der festen Formen da, und spotten des Willens, der Bewegung selber sehen will, wol gar an starrer Körpermasse Leben zu sehen verlangt. Wäre diese spontane Regung wirklich da, oder die Illusion nur vollkommen, ohne das Bewusstsein gesetzmässigen Bestandes daneben, so würde der Einfall Schopenhauers sich erfüllen: „der Kampf zwischen Schwere und Starrheit“ lebendig werden und den menschlichen Bewohner bald aus seinem Hause, den frommen Beter bald aus seinem Tempel treiben.

Michelangelo, der Bildner, versucht die Durchführung organischen Gestaltens in der Baukunst weiter zu treiben, als die klassische Architektur der Antike sowol wie der Renaissance sich träumen liess; er nähert sich im Ausdruck des Gebarens unläugbar dem mimischen Prinzip der Steinmetzenbaukunst des Mittelalters: aber er ist selbst ein zu gewaltiger Kenner der tiefsten Geheimnisse plastischer Kunst, um über

diesem Streben im Bauwerk den ewigen Unterschied zu vergessen, der architektonische Schönheit von plastischer trennt. Dieser Irrtum blieb einem Borromini vorbehalten, oder vielmehr auch er kennt die Gränze wol, setzt sich nur willkürlich darüber weg, weil es ihm lediglich auf die Wirkung beim Beschauer ankommt, während die Wahl der Mittel ihm keine Skrupel macht. Die konstruktive Lösung des Centralbaues in ihrer knappesten Form, wie sie in Michelangelos S. Peter vorliegt, beweist den Abstand zur Genüge.

Wol aber kommt es Michelangelo darauf an, das ganze Bauwerk ebenso psychologisch zu durchdringen, wie er die Natur überhaupt, die weite Welt mit seinem Bildnergeist zu durchdringen und bewältigen sucht, so genial — wenn auch immer einseitig —, wie Dante, vom Standpunkt seiner Weltauffassung aus, es als Dichter getan.

Er allein verfällt auf die kühne Verbindung eines unteren Teiles im Zustand des unbefriedigten Werdens und eines oberen im Zustand des ruhigen Seins, der gewaltigen Anspannung der Kraft mit dem Vollgenuss ihres Überschusses auf der Höhe. Dieser Gedanke mochte dem statuarischen Künstler zuerst aufgehen, mag nur ihm erwachsen können aus dem Gegensatz der geistigen Ausdrucksfähigkeit und mannichfaltigen Betätigung zwischen der unteren und der oberen Körperhälfte des Menschen. Die statuarische Kunst seiner Zeitgenossen hatte diesem Übelstand, der die Gestalt als solche ganz zu verwerten hinderte, durch das künstliche Mittel des

Kontrapostes entgegen gearbeitet, und besonders die Bemühung Andrea Sansovinos war darauf gerichtet gewesen, dem Kontrast zwischen Spielbein und Standbein ein Aequivalent zwischen den beiden Armen zu gesellen, und zwar so, dass die Entsprechung in diagonaler Richtung je eine der obern Extremitäten mit einer der unteren verband. Durch dieses Chiasma wurde die Einheit zwischen Unterkörper und Oberkörper hergestellt, zugleich aber ein Gegensatz zwischen der ruhigen Körperlichkeit des Organismus in der einen und der beweglichen Leitungsbahn des Motivs in der andern Diagonale geschaffen. Auf dieser Grundlage wirkt Michelangelos statuarische Kunst vertiefend, vergrössernd und verinnerlichend weiter, bis er zu jenem gewaltigen neuen, subjekiv modernen Stil der Plastik gelangt, den wir zu verstehen uns vorhin bemüht haben. Gerade von diesen Voraussetzungen seines bildnerischen Denkens aus wird es bedeutsam, dass er in der Architektur den Gegensatz aus der diagonalen Richtung im beweglich gedachten Menschenleib in die Vertikale des ruhig gedachten Baukörpers überträgt, zurückverlegt in Unten und Oben, wie in den Anfängen der Statuenbildnerei das Abbild unbeweglicher Gottheiten, die Beharrlichkeit eines Prinzips gegeben wird.

So aber gewinnt er auch hier den Eindruck der Bewegung, eines Motivs, den Ausbruch lebendiger Kraft auf einen innern Impuls. Man denke nur an die eine Gestalt, die als Meisterwerk der Antike damals die Phantasie so mächtig ergriff wie

keine andere: den Laokoon, wie er mit letzter verzweifelter Anstrengung sich der furchtbaren Umstrickung zu entwinden trachtet und mit beiden Armen abwehrend hinausdrängt aus dem Knäuel empor. So ringt Michelangelos Jehovah mit dem Chaos, aus dem er als Wolkenschieber hervortaucht auf dem Bilde der Sixtina; so wälzt die Gebärde des Weltenrichters bei der Wiederkehr die Gestaltenströme durch ihren Machtbefehl zur Hölle hinab, zum Himmel hinauf. Wie leicht wurde, bei dem fragmentarischen Zustand vollends, nach Abstreifung der Schlangenstücke dieser arbeitende Laokoon zum Atlas, der die Himmelskugel auf sich nimmt. Da liegt der Übergang des Hochdrangs als plastisch-struktives Motiv unter der Kuppel des Domes von S. Peter begreiflich genug angebahnt, und zwar in ganzer Massigkeit.

In der Übertragung eines solchen Kontrastes zwischen unruhig drängender Vorbereitung und befriedigender Klärung auf eine Tiefenaxe, also zwischen einem ersten und einem folgenden Raum sahen wir das nämliche Prinzip ja schon in der Laurenziana. Daraus ergiebt sich, wie von selber, wenn man die Anlage des Kapitolsweges, die Absichten mit Palazzo Farnese und die Raumbildung von S. M. degli Angeli hinzunimmt, die Ausbildung eines ähnlichen Gegensatzes zwischen Aussen und Innen oder die Durchführung strengster Übereinstimmung zwischen dem Innenraum und dem Aussenbau als verschiedene Möglichkeiten, die je nach dem Charakter der Aufgabe zu Gebote stehen, — d. h. die Grundlagen

eines umfassenden Systemes psychologischer Kompositionskunst für das ganze Gebiet der Architektur.

Die volle Einheitlichkeit des Ganzen entspricht dem Ideal statuarischer Kunst, dem Götterbild, also in der Baukunst seinem Gehäuse, dem Tempel. So steht Michelangelos S. Peter vor uns da, die einzige Durchführung im Sinne eines Gotteshauses, in der Reihe jener Verkörperungen absoluter Machtvollkommenheit, die wir in Centralbauten der Römer und der Byzantiner bewundern, — während der selbe Meister, das darf nicht übersehen werden, für andre Aufgaben andre Formen wählt, für Gemeindekirchen den Langhausbau, oder den Saalbau bevorzugt, mit ganz andrer psychologischer Veranstaltung, wie S. Giovanni de' Fiorentini und S. M. degli Angeli. Dort im höchsten Tempel des Christengottes simultane Anschauung, hier für den Verkehr des religiösen Lebens zwischen Priesterschaft und Volk der successive Verlauf als mafsgebende Dominante.

Nur ist auch sein Centralbau bei aller Berufung auf den ursprünglichen Plan aus den Tagen Julius' II., der von Nachfolgern der Hochrenaissance nur entstellt worden, doch ein andrer geworden vom Grund aus bis zum Gipfel; denn Michelangelos Gott ist ein andrer Gott, als der Bramantes und Rafaels gewesen. — Es war ein Gott, der schon den folgenden Generationen viel zu übergewaltig, viel zu persönlich gewaltsam erschien, so dass sie diese seine unmittelbarste und unvermittelte Offenbarung wieder verhüllten und verkleideten, — durch das Langhaus und andre Zutaten mehr.

Versuchen wir darnach die struktive Idee des Barockstiles, die Michelangelo darstellt, noch einmal in ihrem genetischen Fortschritt zusammen zu fassen.

Die erste Bedingung für die Analogie des Bauwerks mit dem Menschen ist für den Bildner die unbedingte Herrschaft der Vertikalaxe im Sinne der Einheit des Individuums wie der Richtung des Wachstums. Zur Aufrechterhaltung der Erstern wird also in seinem Raumgebilde die Einheitlichkeit des Innenraumes gefordert. Diese mag einfache Einheit ohne jede Gliederung in Nebenräume, also zugleich strenge Geschlossenheit sein, wird aber entschieden organischer, im Sinne vollkräftiger physischer Ausstattung und reicheren psychischen Lebens, wenn eine Begleitung von Nebenräumen hinzutritt. Aber strengste Subordination dieser Weiterungen unter das monarchische Prinzip, das im mittelsten und höchsten Hauptraum sich zweifellos ausprägt, wird wie Rückgrat und Kopf auf einer Axe bei der Statue gefordert. Weitere Lockerung und selbständigere Durchbildung der Teile würde zur Gruppenbildung übergehen.

Die absolute Einheitlichkeit oder strenge Koncentration um eine Dominante fordert im Innenraum auch Einheit der Beleuchtung oder ebenso zweifellose Unterordnung unter die Centralstelle. Hier bewährt sich die fortgeschrittene Auffassung des Organismus von seinem Kerne her, gegen die jede sonstige Organisation mit Säulenordnungen oder gar Wandbekleidung nur sehr viel äusserlicheren Wert behält. Dieser durchgreifende Unterschied von allem Früheren verbindet sich aufs Innigste mit dem Gefühl für die

Einheit des Bewusstseins, die Überlegenheit des persönlichen Geistes, besonders als Wille und Erkenntnis.

Das nämliche Prinzip prägt sich sodann im Aussenbau durch strenge Geschlossenheit und allseitige Abhängigkeit von einem Gipfelpunkt an sich selber aus. Der Baukörper duldet keine Raumöffnung nach Aussen bis auf den Eingang, an der Fassade, die sich ebenso wenig selbständig geltend macht. Fenster sind nur wie Augen offen oder blind, Nischen wie Eintiefungen, Einziehungen am Leibe.

Schon damit ist das plastische Ideal der isolierenden Geschlossenheit und Ablehnung ringsum im Monumentalbau Michelangelos festgestellt. Die Vertikalaxe des Centralbaues gewinnt nun aber noch einen besondern Sinn als Richtungsaxe des Wachstums, in deren Entwicklung die Analogie mit dem menschlichen Geschöpf sich weiter ausgestaltet. An ihr vollzieht sich die Wiederholung homologer Glieder in leichterer und vollkommnerer Form von Unten nach Oben, wiederum ein wichtiges Bildungsgesetz sowol für den Innenraum, wie für den Aussenbau, als Auseinandersetzung der Höhendimension mit den beiden Horizontalaxen, nach Mafsgabe der Proportionalität und der Symmetrie bei aufrecht gewachsenen Geschöpfen.

Als Ausdruck des organischen Wachstums giebt sich also die Erscheinung, die man nach dem verwandten Prinzip der Gotik, dem schlankeren Hochstreben, hier als Hochdrang der Masse bezeichnet.

Dies Prinzip beherrscht ebenso das System der Bauglieder, nach dem man sonst die Durchbildung

zum „organischen Stil" (nach Burckhardt) zu beurteilen pflegt. Der Barock redet mit ihnen eine ganz andre Sprache als die Renaissance, schon weil er jede Form sowol in positiver wie in negativer Bedeutung verwertet, je nach der Mitwirkung der Nachbarschaft, also je nach dem Vorzeichen in der Syntax und im Zusammenhang des Ganzen, der seinerseits viel inniger wird. An Stelle der Mehrzahl von Geschossen, wie die Renaissance sie über einander schob, tritt demgemäfs nun die Durchführung einer einzigen Hauptordnung, die alle Geschosse durchdringt, und zwar durch kolossale Grösse, Verdoppelung u. s. w. verstärkt. So werden auch Zwischengeschosse nicht mehr dekorativ verläugnet, sondern können ihrem Werte nach in die Entwicklung aufgehen, sogar sehr charakteristisch eine Periode des Wachstums gleichsam gegen die folgende absetzen, Anlauf zu neuem Aufschwung oder Überleitung zu einem folgenden werden. So auch die Attika, die sich dem Hauptgesims gesellt, um wieder etwa weiter zurückliegende Teile des hinausragenden Mittelkörpers vorzubereiten und den Zusammenhang der abhängigbleibenden Vorlagen mit dem Kern aufrecht zu erhalten.

Diese Vereinheitlichung Hand in Hand mit dem Hochdrang zeigt sich dann ebenso in der Flächengliederung, in Portal-, Fenster-, Nischen-Architektur, bis hinein in Schilder, Kartouchen und sonstiges Beiwerk. Die Plastik wirft sich nach Oben ans Kopfende und hier dann gern wieder auf die Mittelaxe, weil eine gleichmäfsig fortlaufende Reihe solcher

nach oben wuchtiger Glieder stets den Eindruck des Lastenden, Schwerfälligen hervorbringt, und zwar unbeholfener, als es dem organisch beseelten Kraftgebilde gemäfs wäre. So wirkt der Hochdrang weiter auf die Fassadenbildung und führt auch hier die Gesetze statuarischer Gestaltung und monumentaler Gruppierung durch; das heisst, er beseitigt die Horizontalgliederung, die einfache metrische Reihung und Alles, was sonst die Breitenausdehnung als solche geltend macht, und bevorzugt statt dessen die Symmetrie mit betonter Dominante, hält also das Gesetz der körperlichen Gruppe aufrecht. Ich erinnere nochmals an das Verhältnis von Laokoon zu seinen Knaben.

Jede Verwechslung dieses durchgehenden Hochdrangs mit dem gotischen Hochstreben als Ausstralung ins Unendliche bleibt ausgeschlossen durch das Hineinnehmen und Hinaufnehmen eben der Wucht selbst, des zweiten Faktors, der sich im Barockstil untrennbar mit dem Vertikalismus verbindet, — das ist die Masse des Körperlichen.

Dieser Stil greift tiefer in die unorganische Materie, als es zur Grundlage der Gestaltung notwendig wäre. Die Quantität der aufgewendeten Masse wird vergrössert, und insofern darf von „Massigkeit“ die Rede sein, doch nirgend für sich allein. Dieser Ausdruck würde irre führen, sobald man annähme oder die Vorstellung erweckte, der Stoff sei lediglich seiner selbst willen da, mit seiner erdrückenden Schwere, sei den Formen zur Last. Auch wenn man, wie Henke, vom Leibe der Menschen

Michelangelos sagt, er sei ihnen zur Last, zu nichts nütze, so sind die Wesen, die sich zu diesem Körper so verhalten, eben damit postuliert, wir ergänzen die Seele, die darin haust, den Geist, der etwas damit anfangen möchte, hinzu. Der bildliche Ausdruck des Anatomen beweist also nur, wie stark durch diesen Marmorleib, den der Bildner allein zu geben vermag, der ganze Mensch, sein Innenleben mit versinnlicht worden ist. Der Körper ist also vielmehr notwendig als Gegengewicht des Innenlebens, als Träger der gewaltigen Energie des Willens, selbst wenn seine Last und dieser Wille auseinandergehn. Die Wucht der physischen Ausstattung muss vor allen Dingen jeden Anschein aufheben, als sei eine Abirrung ins Gebiet asketischer Weltflucht, in abstrakte Vergeistigung im Spiel, statt der vollen Intensität leidenschaftlicher Affekte, die den Kraftmenschen der Renaissance in ihrem Schiffbruch gefolgt war.

Die „Massigkeit" bezieht sich zunächst nicht sowol auf den äussern Eindruck als auf den innern Kern des Baues. Michelangelo lernt den antiken Kolossalbauten die massive Festigkeit des Baukörpers ab, und verwendet sie wie jene, nicht in der Absicht auf brutale Schwerfälligkeit, sondern auf Weiträumigkeit und Hoheit zugleich. Deshalb lehnt er auch das sinnlich wirksamere Massenelement ab, das ihm am Äussern heimatlicher Paläste vor Augen stand, die toskanische Rustica, die selbst Bramante für seinen malerischen Standpunkt nicht verschmähte. Michelangelos Masse ist keine solche, aus der man Berge türmen, sondern eine viel entwickeltere Materie,

aus der man Menschen erschaffen kann. Sie ist auch nicht aus Blöcken aufgeschichtet, sondern aus innerer Naturkraft gewachsen, also nicht von Aussen, sondern von Innen geformt. Sie wird als zusammenhängend und gleichartig empfunden, wie der Marmor, das Erz, die Thonerde, aus der er Statuen bildet; dabei ist es gleichgültig, wie sie sich tektonisch zusammensetzt oder bekleidet. Er sieht nur den bildsamen Stoff, der sich modellieren lässt, und fühlt die Gestaltung als Bildner durch, wenn auch gigantisch aus eignem Wachstum sich vollziehend, indem er gleich dem Schöpfer seinen persönlichen Willen hineinversetzt, als sei er die spontane Triebkraft der Materie oder der Erdgeist selber.

Wie der Bildhauer jedoch seine Gestalt zu dauerndem Bestande dem harten Stein aufnötigen muss, so dass die Hand, den funkensprühenden Meissel schwingend, nicht selten erlahmt, so feurig auch der Geist den Marmorblock in Angriff nahm, — so schaltet und waltet der Baumeister mit ganz andren Massen, und im Widerstand der Beharrung selbst, die er sichern will, erstarrt wol der unmittelbare Aufdruck seiner eigensten Empfindung mehr noch als dort.

Damit ist jedenfalls die Grundlage für die plastische Durchformung gewonnen, die sich von Innen nach Aussen vollziehend supponiert wird, nicht umgekehrt wie bisher. Die Bauglieder wachsen erst aus dem geballten Klumpen hervor, sie können sich nicht vollständig loslösen, oder gar von Aussen, ursprünglich vereinzelt, in Koordination und Subordination zusammen treten zu einem systematischen Ge-

füge, wie die Bausteine der geschichteten Wand auch, wie die sogenannten organischen Säulenordnungen mit ihrem Gebälk und wie verschiedene Stockwerke aus solchen Bestandteilen sich übereinander schieben. Sie bleiben vielmehr wie unsre Gliedmafsen bündig mit dem Rumpfe. So erklärt sich die „Mauersäule", die Pfeilerbildung, selbst die Begleitung der Pilaster durch Hälften in Profil, das Rahmenprofil der Wandfläche, wie deren Einziehung, als lauter Stadien des lebendigen Wachstums. Ganz irreführend ist die Auffassung als Symptom des Verfalles, der erlahmenden Durchformung oder gar als Mangel der plastischen Kraft, denn nirgends ist die Form verschwommen, überall scharf genug die gewollte Abstufung erkennbar; es wäre also subjektiv von „stofflicher Befangenheit" zu reden. Die Materie selbst ist als organischen Lebens fähig anzunehmen.

Dagegen begreift sich von selbst das Verschwinden der scharfen Ecken und Kanten, die Abstumpfung des Harten und Spitzigen, ja die Rundung im Anlauf der senkrechten Wand sogar (aussen an S. Peter), das Wulstige, Vollsaftige der entwickelteren Formen überhaupt, wie das Überquellen des bildsamen, noch von Innen her im Fluss begriffenen Materiales, die Abundanz, der Pleonasmus im Ausdruck des Einzelnen, der so mit wortkargem Ernst und ablehnender Strenge, die man darin gesucht hat, wol nicht immer übereinstimmt.

Michelangelos Auffassung des Organismus geht eben tiefer als bisher jemals in der Baukunst, nämlich bis an den Sitz des Lebens. Wenn wir aber in der

Architektur einem solchen Genius keine Verläugnung des Bildnergeistes zutrauen dürfen, den er in der Skulptur bewiesen hat, so werden wir uns auch über das Eindringen der nämlichen Erscheinungen, die Einseitigkeit koncentrierter Lebensäusserung, der absichtlichen Ungleichmäfsigkeit in der Beteiligung des Körpers am Ausdruck nicht mehr wundern, und werden deshalb noch nicht von einem Rückfall in formloseren Zustand sprechen mögen.

Suchen wir endlich von diesem Prinzip aus den Anschluss an das vorher verfolgte der Höhenaxe, mit dem Ausdruck der Einheitlichkeit des organischen Geschöpfes und dem Hochdrang seines natürlichen Wachstums, zu gewinnen, so kommen wir wieder zum Gesetz der Proportionalität und zum höchsten Gesetz seiner Komposition im Grossen: dem Kontrast zwischen Streben und Erfüllung, zwischen Unten und Oben, Aussen und Innen, und allen ihren Modifikationen in Raum und Zeit.

Da rühren wir an die Erkenntnis, dass Michelangelo nicht nur Bildner und Maler wie Baumeister dazu, sondern auch Dichter gewesen, und der Gröfsten Einer zu seiner Zeit. Seine Architektur enthält auch sowol in ihrer psychologischen Charakteristik der Formensprache, wie in ihrer durchgehenden psychologischen Veranstaltung die unverkennbaren Anfänge einer grossartigen und umfassenden Raumdichtung, die den zeitlichen Ablauf des Erlebens der Raumeinheiten nach einander voraussetzt, also die Verwandtschaft mit poetischer und musikalischer Komposition im Grossen.



III.

DIE ZWEITE PHASE DES RÖMISCHEN BAROCKSTILS

Die Schöpfungen Michelangelos, die wir betrachtet, stehen bei seinem Tode 1564 für die Mehrzahl der Zeitgenossen als Rätsel da, überwältigend wol in ihrer Wirkung, aber unverstanden in ihrem Wesen. Den Kern der Sache mochten auch die Künstler, selbst die nächst befreundeten, die doch alle nicht an ihn hinanreichen, gewiss kaum erfassen, geschweige denn zur Norm der eignen Sinnesart und Kunst zu machen im Stande sein.

Der Greis gieng mit der Absicht um, in schriftlicher Darlegung sein künstlerisches Wollen zusammenzufassen, wie ein Vermächtnis; aber er hat es unterlassen, solche Erklärung zu geben. So konnten seine Nachfolger ihm nur soviel ablernen, wie sie den wenigen einheitlich vollendeten Werken abzusehen vermochten, jeder nach seiner Wahl, aus früheren oder späteren, und jeder nach seinen Kräften. Es dauerte jedenfalls eine Weile, bis es ihnen wie Schuppen von den Augen fiel; denn die Gewohnheit aller An-

schauungen und die Begriffe des mühsam errungenen Wissens von antiker Kunst standen seiner ganz persönlichen Weise nur befremdet gegenüber.

Es sind seine Hilfskräfte bei S. Peter und seine Nachfolger in der Oberleitung dieses Baues (den er selbst nur bis zum Schlussgesims des Kuppeltambours gedeihen sah), bei denen wir am ehesten eine bewusste Auseinandersetzung mit ihm erwarten dürfen, also Giacomo Barozzi da Vignola († 1573) und Giacomo della Porta († 1603). Aber neben der Vollendung des Riesendomes drängten sich andere Aufgaben, Kirchen und Paläste, die für die Gegenwart schneller Erledigung heischten als ein so weit aussehendes, in unfertigem Zustand immer wieder erlahmendes Werk für die Zukunft. So liegt grade in ihrer Tätigkeit für die lebende Generation die Bedeutung für die Stilgeschichte Roms. Die nächste Phase der Entwicklung, die auf Michelangelo folgt, charakterisiert sich, wie es bei seiner Ausnahmestellung kaum anders sein kann, als allmählicher Ausgleich der Spätrenaissance mit dem Barockstil, in der Architektur zunächst zwischen der klassisch geschulten Tradition und den plastischen Tendenzen des gewaltigen Bildners.

KIRCHENBAU

Nur die Hauptkirche der Christenheit, S. Peter selbst, sollte nach Michelangelos Plan als Centralbau von übermenschlicher Erhabenheit aufsteigen; darin war er einig mit Bramante. „Mehr als ein halbes

Jahrhundert hindurch wusste man von nichts Anderem, als dass diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben sollte, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrseht worden wäre. In dieser Gestalt kannten die grossen Baumeister von 1550 bis 1600 S. Peter."[1]) — Kein Zweifel, dass sich in Bramantes Sieg mit dieser Form, im Gegensatz zu der vorhandenen altchristlichen Basilika, der Sieg eines Ideales der Renaissance vollendete. Aber bis dahin hatte die Verwirklichung dieses Ideales sich doch nur auf kleinere Kirchen und Kapellen beschränkt, und noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bilden die Centralanlagen zweifellos Ausnahmen von der Regel, die dem Kirchenbau, besonders Pfarr- und Klosterkirchen für regelmäfsigen Gottesdienst, das Langhaus vorschrieb. So befriedigte sich die Vorliebe der Renaissance für die Centralform eigentlich in der Verbindung einer Vierungskuppel mit dem Langhaus und in der einheitlichen Ausbildung der unter ihr zusammenstossenden Kreuzarme zu einem Ganzen nach Art jenes Ideales. Dies ist der eigentliche, durchweg vorherrschende Typus im Kirchenbau der Renaissance, zu dem man angebaute Kapellen für besondere Zwecke oder vereinzelte Heiligtümer kleinern Umfangs natürlich nicht ohne Weiteres hinzurechnen darf. Jedenfalls erbt die Zeit, mit der wir uns beschäftigen, beide Typen neben einander, Langbau und Centralbau, und selbst Michelangelo behandelt S. Giovanni de'

1) Burckhardt-Geymüller im Cicerone.

Fiorentini in Rom nach einander in beiderlei Gestalt[1]) und weiss den Saalbau der Diocletiansthermen, den er zur Kirche S. M. degli Angeli ausbaut, ein Oblongum mit ausgesprochener Tiefenaxe ebenso zu schätzen wie das Pantheon und die Minerva medica. Die Herrichtung eines vorhandenen antiken Raumes für den Gottesdienst und die Rückkehr zum Langhaus bei der Pfarrkirche der Florentiner in Rom darf deshalb als Empfehlung der Longitudinalrichtung nicht allzu hoch veranschlagt werden: der Gegensatz war in solcher Zuspitzung, wie Wölfflin meint, überhaupt nicht vorhanden.

Vor allen Dingen ist die Tiefenaxe für den Innenraum die allernatürlichste Richtung, die es giebt; denn an ihrer Hand muss sich das Raumgebilde, nach den Anforderungen unsrer gewohnten Tätigkeit vor uns her, entwickeln. Die Neigung zur Centralisation, unter Bevorzugung der Höhenaxe als Dominante im Kuppelbau, bedeutet dagegen die Wahl eines ruhigen Hauptpunktes, den Übergang zu gleichmäfsiger Beschaulichkeit im Selbstgefühl, und deshalb zugleich eine Tendenz nach der Axe des plastischen Gebildes, der Vertikale, der auch der Aussenbau als Monument um so mehr sich anschliesst, je fester sich der Baukörper zusammenfasst und von vornherein zu einem Höhepunkt emporgipfelt. Die Rückkehr zur dritten Dimension bedeutet also für

1) Die Kenntnis des Centralplanes für S. Giovanni de' Fiorentini (Rossi, Insignium Romae Templorum Prospectus) hat s. Z. jedenfalls autoritativ weitergewirkt, vgl. S. Giacomo degli Incurabili.

die reine Baukunst nur eine Wiederherstellung ihres natürlichen Wesens, wo immer in einem Bau das Recht der Bewegung das Recht der Ruhe überwiegt. Es ist somit kaum erforderlich für die fernere Vorherrschaft des Longitudinalbaues bei Gemeindekirchen noch besondere ästhetische Gründe zur Erklärung heranzuziehen (wie Wölfflin fordert). Charakteristisch für den Barock ist nur die Begleitung des Hauptraumes durch seitliche Bildungssphären, wie wir die dunklere Kapellenreihe im Gegensatz zu Nebenschiffen genannt, und die Ausbeutung der Tiefenaxe zur Befriedigung seines ästhetischen Wollens in einer psychologischen Veranstaltung für das vorwärts schreitende und schauende Subjekt. Diese künstlerische Verwertung war von Michelangelo schon beim Innenraum von S. M. degli Angeli in dem einen, bei der Laurenziana in dem andern, und bei der Anlage des Kapitolsplatzes oder beim projektierten Durchblick aus Palazzo Farnese in mehrfachem Sinne vorbereitet worden, so dass wir sie bei verlorenen Entwürfen ebenso voraussetzen dürfen.

Darnach beschränkt oder verschiebt sich doch der Wert der entscheidenden Tatsache, von der Wölfflin mit Dohme wie Gurlitt ausgeht: „Vignola schuf im Gesù einen neuen Typus als Langhaus, und dieser wurde bestimmend nicht nur für die neuen Bauten der Folgezeit, sondern es musste selbst S. Peter ihm sich beugen.“ Für S. Peter ist der Bruch mit dem plastischen Ideal Michelangelos durch die Vorlage des Langhauses tatsächlich von grösster, verhängnisvollster Bedeutung. Mit dem Sieg der Tiefen-

dimension an dieser Stelle, mit der Konkurrenz dieser Axe um die Vorherrschaft, auch über die bisdahin allein anerkannte Dominante beginnt eine Umwälzung folgenschwerer Art; aber es ist wieder S. Peter, an dem Carlo Maderna erst auf Geheiss Pauls V. 1605 die Verlängerung des einen Flügels beginnt. Bis zu diesem Zeitpunkt reicht auch genau die zweite Phase des Barockstils in Rom, die wir abzugränzen im Begriffe sind; sie könnte mit den Meisterwerken des selben Carlo Maderna, die der Umgestaltung von S. Peter voranliegen, geschlossen werden. Mit dem Problem der Fassade für dies Langhaus erst beginnt die folgende Entwicklung.

Jacopo Barozzi, aus Vignola im Modenesischen gebürtig, ist als junger Mensch zuerst nach Rom gekommen, da kein Gedanke noch auf etwas Anderes als klassische Schulung ausgieng. Als eifriger Vitruvianer, der die Denkmäler zu messen kam, und als Verfasser des Lehrbuches von den fünf Ordnungen, in dem er seine Ergebnisse darbot, gehört er seinen theoretischen Erkenntnissen nach gewiss ebenso sicher zur Spätrenaissance, wie Andrea Palladio oder Sebastiano Serlio. Er ist auch in seinem künstlerischen Schaffen ein Meister dieser auf Gelehrsamkeit begründeten Richtung, die aus den Studien des Antonio da Sangallo und des Baldassare Peruzzi desto notwendiger erwuchs, je tiefer zunächst mit dem Mute der Bauherrn auch die Erfindungskraft der Geister gesunken war. Ein zweijähriger Aufenthalt

in Frankreich mit Primaticcio (seit 1537) mochte seinen Gesichtskreis im Schlossbau erweitern; aber in Bologna fehlte wieder 'fördersame Gelegenheit. Erst sein zweiter Aufenthalt in Rom unter Julius III. und die Ausführung des Schlosses Caprarola für die Farnese steigert sein Können zur Originalität, langsam genug. Damals erfolgt die Berührung des Dreiundvierzigjährigen mit Michelangelo, der ihn am Palazzo Farnese verwendet. Ausser vielen Einzelheiten der Innenausstattung, die auf seinen Anteil entfallen, gehört ihm auch meiner Überzeugung nach die strenge klassische Durchbildung des berühmten Kranzgesimses, bei dem es Michelangelo sicher nur auf die plastische Gesamtwirkung als krönender Abschluss des Baukörpers ankam. Ebenso selbständig hat er als Bauführer auf dem Kapitol die seitlichen Hallen oben an den Treppen zu Aracoeli und Montecaprino hinauf einander gegenüber ausgeführt (vor 1555), denen die Vorhalle von S. M. in Navicella durchaus verwandt ist, alle drei schon mit leisen Symptomen der Auffassung Michelangelos (z. B. ohne Eckpfeiler). Ebenso zurückhaltend ist noch der kleine Centralbau bei Ponte Molle, das Oratorium S. Andrea, dessen oblonger Grundriss nur wenig über das Quadrat hinaus geht, während die Kuppel in entsprechendem Oval darauf, diese leise Bevorzugung der Tiefenaxe nach Aussen ebenso verbirgt, wie die Fassade, mit korinthischen Pilastern gegliedert, mit zierlichen Fenstern dazwischen und breitem Giebel darüber, noch strenge Zeichnung aber schwache Formkraft aufweist. Erst im Hof des fünfeckigen

Festungsbaues von Caprarola (bis 1559) wird der Übergang von Peruzzis polygonem oder kreisrundem Plan zum Oval ein Schritt von entscheidender Bedeutung, denn hier ist die Längenaxe deutlich als Bewegungsaxe fühlbar geworden, während andrerseits die Rustikahallen unten und die gepaarten Halbsäulen oben noch das Festhalten an der selben Tradition bezeugen, die wir von Bramante zu Sanmicheli und Palladio verfolgen.

Nach dem Tode Michelangelos wird Vignola dann der Leiter des Baues von S. Peter selbst und führt die beiden vorderen der vier Nebenkuppeln aus, die Michelangelo als Trabanten der Hauptkuppel plante. Hier zeigt sich, wie weit Vignola in die Denkweise dieses durchgreifenden Schöpfers eingedrungen war, die er solange zu vollziehen sich gewöhnt; seine Ausführung geht über das Modell des Meisters selbst hinaus, aber durchaus michelangelesk, in stärkerer Betonung der strebepfeilerartigen Glieder. Während das Modell am Tambour dieser kleinern Kuppel nur Halbsäulen resp. Pilaster aufweist, um dem stärkern Motiv der herrschenden Mitte noch nicht vorzugreifen, führte Vignola ein der Hauptkuppel verwandtes System durch: acht Vorlagen mit herausspringender, von Pilastern begränzter Mauermasse und je zwei Dreiviertelsäulen daneben, — und betont auch in den Kuppeln selbst die entsprechende Rippenbildung und den gestrecktern Aufschwung in der Gesamtform, mit stärkerer Laterne und helmartiger Spitze darauf.

Seit 1568 beginnt aber daneben der Bau der

Jesuitenkirche del Gesù, wieder im Dienst der Farnese, aber im Auftrage des dritten Ordensgenerals, Borgia. Keine Frage, dass die straffe Organisation des Ordens und die Betonung seiner strengen Disziplin nach Aussen im Sinne dieses Bauherrn den Gedankenzug des Architekten beeinflusst hat, wie er sich andrerseits grade damals in die Willenskraft Michelangelos und seine Absichten mit S. Peter eingelebt, also in künstlerischer Beziehung verwandte Wege gieng. — Auch wer als Historiker die Kirchenbauten Michelangelos, S. Giovanni de' Fiorentini und S. M. degli Angeli als unmittelbare Vorstufen zur Vergleichung fordert, gelangt indes zu charakteristischen Unterschieden, durch die das Werk Vignolas für sich selber redet, wie ich glaube, jedoch eher im Sinne der Spätrenaissance als im Sinne des Barock über Michelangelo hinaus. Die Pfarrkirche der Florentiner gab wol die Grundlage für die Chorpartie, die hier wie dort im Halbrund geschlossen ist, mit quadratischer Vierung davor aber kurzen Armen zur Seite; die Nebenschiffe jedoch, die dort vorhanden sind, werden hier der Einheit des Langhauses zuliebe beseitigt. Dadurch nähert sich dieses dem andern Vorbild, dem Saalbau von S. M. degli Angeli, dessen Wände auch Michelangelo mit Kapellen durchbrochen hatte. Diese wirken mit dem breiteren Schiff in strenger Unterordnung zusammen, wie die kurzen Querarme mit der Vierung, dort eine dunklere, hier eine hellere Bildungssphäre, und der ganze Plan bildet bis auf die Apsis ein geschlossenes Rechteck. — Dennoch sondert sich im Innern die

Kreuzung mit der darüber schwebenden Kuppel fühlbar genug als Centralanlage von dem Langhaus mit seinen drei Jochen ab. Dies letztere erscheint, wenn man vom Eingang her der Gliederung folgt, freilich nur wie eine Vorbereitung auf jene, greift aber bis zur Chortribune hindurch, und die Gliederung selbst bleibt in musterhafter Klarheit erkennbar, wie das Gewissen der strengen Architektur sie fordert. Der Meister der Spätrenaissance verläugnet sich nicht. — Gekuppelte Pilaster mit niedrigen Sockeln und Kompositkapitellen begleiten die Kapellenöffnungen, deren Scheidbögen nicht bis zum Architrav emporsteigen, sondern in einem Wandstück über sich noch emporenartigen Einbauten die starke Betonung der Wagerechten gestatten, die so mit dem Gebälk zusammen wirkt. Dieses liegt verhältnismäfsig niedrig, aber über ihm drängt sich eine überhöhte Attika mit wuchtiger Plastik hervor, bis zum Kämpfergesims des mächtigen Tonnengewölbes, das den ganzen Raum vor der Vierung überspannt. Die halbcylindrische Wölbung, die bei Vignola ganz einheitlich fortlaufend gedacht war, ist der wichtigste Faktor sowol für den Zusammenhalt des weiträumigen Langhauses nach Art eines antiken Saales, als auch für den Zusammenhang mit dem Kuppelbau am Ende. Dazu kommt das Oberlicht durch die Fenster in den Stichkappen, das nur dem Mittelraum zu Teil wird, und die Dunkelheit der Kapellen als Gegensatz dazu. Dieser Kontrast zwischen den dunklen Raumöffnungen und den hellen Mauerflächen mit ihren Pilasterpaaren durchhin ist wieder die Grund-

lage der zweiten Kraftäufserung, die nun im Sinne der Höhenaxe sich geltend macht. Die aufsteigenden Träger mit ihren Kapitellen, mit den vorkragenden Emporen dazwischen, dem durchlaufenden Gebälk und der Attika darüber, betonen allesamt den Hochdrang, der, vom Oberlicht begünstigt, auch das Tonnengewölbe erfasst, so dass wir ein Wachsen des Raumgebildes nach Oben zu gewahren glauben. Das nämliche Prinzip aber greift in den letzten Abschnitt zwischen den Pfeilerpaaren umgestaltend ein, um den Kuppelraum der Vierung hervorzubringen: hier öffnet sich die Wandfläche zwischen den Trägern nicht mehr als Kapellenbogen, sondern nur zu einer Tür unter der Loge, und eine kreisrunde Kapelle liegt dahinter, wie jenseits der Vierung ebenso. Die kürzeren Intervalle verkünden also das Zusammenraffen der Kraft zum neuen, gesteigerten Hochdrang. An den Pfeilern der Vierung verkröpft sich demgemäfs das Gebälk und hier allein; denn über ihm wächst innen rund, aussen polygon der Tambour, und aus diesem vollen Cylinder die letzte, — in der Halbtonne vorn und der Halbkugel hinten in der Apsis vorbereitete — Vollendung, die kreisrunde Kuppel selbst. Und hier auch im Gegensatz zum gedämpften Oberlicht des Langhauses die Steigerung der Helligkeit durch die Fensterreihe im Tambour oder gar die Laterne droben. Wenn die Höhe der Kuppel sich verhältnismäfsig beschränkt, so geschieht dies ebenso der Einheit des Gesamtraumes zuliebe wie alle übrigen Mafsnahmen. Mit S. Peters Kuppel, die ohnehin noch gar nicht fertig dastand, darf kein

Vergleich gezogen werden. Denn dort ist das Höhenlot die Dominante des Ganzen, das Michelangelo auftürmen wollte, hier dagegen die Tiefenaxe. Ganz abgesehen von dem Rangstreit, den die erste Jesuitenkirche in Rom sicher nicht aufzunehmen bestimmt war. Darüber sollte kein Zweifel aufkommen, auch wenn das Langhaus so kurz gebildet ist, dass die Kuppel ihre centralisierende Kraft noch geltend machen kann, ja im Vorwärtsschreiten vor unsern Augen zu erwachsen scheint. „Leicht und graziös schwebt sie," meint Gurlitt; da kann vom „Herabsinken zu einer gedrückten Bildung" wol mit Wölfflin- keine Rede sein, ebenso wenig wie vom „Schwererwerden aller Formen" überhaupt, das grade bei der Kürze des Langhauses noch nicht so eintritt, wie es der Hochdrang in einer fortlaufenden Reihe sonst leicht zur Folge haben würde.

So ist in diesem Innern eine einheitliche, wenn auch in sich gegliederte Entfaltung des Raumes erreicht, die „über die tatsächlichen Dimensionen hinaus" wirkt, — auch heute noch, wo die spätern Zutaten, die Deckenmalerei und die „malerische Architektur" der Wandaltäre den ursprünglichen Charakter grade in dieser Hinsicht beeinträchtigt haben. Die Bedeutung dieses Raumes als organisches Gebilde im Sinne Michelangelos zu ermessen, hilft besonders der Hinweis auf ein oberitalienisches Beispiel, das sich ausdrücklich Vignolas Gesù zum Vorbild nahm. Als man in Venedig beim Bau des Redentore über die Wahl der Centralanlage oder des Langbaues zweifelhaft war, entschied (wie Dohme berichtet) die Schön-

heit der Jesuitenkirche in Rom. Aber wie verschieden wirkt Palladios Raumkomposition von dem römischen Muster, durch die Abtrennung des Kuppelraumes vom Langhaus, die Durchsicht durch die Säulen hinter der Vierung in den Mönchschor, der abermals einen Saal für sich ausmacht: da sind unläugbar malerische Tendenzen im Spiel, und als Kompositionsgesetz waltet die Harmonie zwischen mehreren, selbständiger ausgebildeten Raumteilen auf einer Axe und der Durchblick durch sie hin, also das Erbe der Renaissance. Gilt es aber in Rücksicht auf solche Erscheinungen der nämlichen Zeit in Oberitalien nun den Charakter dieses mafsgebenden Kirchenbaues in Rom zu bezeichnen, so kann das Schielen nach „malerischen Wirkungen" wol nur irre führen. Was Vignola in diesem Innenraum will, ist ein Ausgleich der plastischen Tendenzen, der einheitlichen Gestaltungsenergie Michelangelos mit den Gesetzen der strengen Architektur, die er den Meisterwerken der römischen Antike abgelernt hat. Die Jesuitenkirche in Rom ist eine Ordenskirche, nicht der höchste Tempel der ganzen Christenheit wie S. Peter; deshalb ist die volle Konsequenz des plastischen Ideals, wie Michelangelo sie in diesem einzig dastehenden Sakralbau durch strengste Centralisation erreicht, von vorn herein ausgeschlossen: die Höhenaxe und damit der Hochdrang ordnet sich der Tiefendimension als Dominante des Innenraumes unter. An der Hand der Longitudinale gewinnt aber auch das Prinzip successiver Anschauung, der fortschreitenden Bewegung unsres Körpers und unsres Blickes

gemäfs, bestimmenden Einfluss auf die psychologische Veranstaltung. Also das Nacheinander, das Werden erhält auch hier über das ruhige Sein die Oberhand, aber in andrer Richtung. Also schliefst sich Vignola bei aller Strenge des Vitruvianers doch dem Vorbild Michelangelos, d. h. dem Barockstil nach Möglichkeit an.

Nur ein Faktor fehlt noch, der dem Hochaltar in der Tiefe mit der Apsis, die das Langhaus abschliefst, entsprechen soll, und zwar der erste Faktor im fortschreitenden Gange des Betrachters: die Fassade, die wir als Exposition der ganzen Aufführung anzusehen pflegen. Nur sie kommt bei dieser neuen Rechnung noch am Äussern zur eigentlichen Geltung; bei der ausgesprochenen Vorherrschaft des Innenraumes, der die ganze künstlerische Ökonomie bestimmt, tritt das Interesse an monumentaler Gestaltung des Baukörpers nach allen andern Seiten völlig zurück. Hier liegt der wesentliche Unterschied in der Denkweise des Architekten von Hause aus, dem die Raumbildung Hauptsache seines Schaffens ist und bleibt, wie Vignola, und der des Bildners von Hause aus, dem die Körperbildung allzeit das höchste Anliegen gewesen, wie Michelangelo.

Der Tod hat Vignola daran gehindert, seiner Jesuitenkirche noch die Fassade hinzuzufügen, die er ihr zugedacht hatte. Sein Entwurf aber ist uns im Kupferstich bei Fr. Villamena überliefert; ob seine Ausführung sich unverändert daran gehalten hätte, muss freilich dahin gestellt bleiben. Sein Nachfolger

Giacomo della Porta hat jedenfalls nicht gezögert, eine neue Rechnung an die Stelle zu setzen. Halten wir uns aber an den gestochenen Entwurf Vignolas, so erscheint seine Fassade noch am wenigstens vom Barockstil Michelangelos durchdrungen, und ich glaube, wir müssen annehmen, die Zeichnung sei zu Anfang, zugleich mit dem Grundplan und Aufriss der Kirche, 1568 entstanden; denn mit diesem ist sie in strengem Einvernehmen, wol als Vorlage für die Bauherrn sorgsam ausgearbeitet. Sie liefert einen neuen Beweis, wie sehr die eigene Denkweise dieses Architekten mit dem Wesen der Spätrenaissance verwachsen war. Für sich betrachtet ein ausserordentlich fein abgewogenes, als Frucht strenger Schulung gezeitigtes Meisterstück, bleibt sie dem Innenraum, besonders seiner Durchgliederung gegenüber in alter Befangenheit zurück. Das ist kein Wunder; denn die Fassadenentwicklung war überhaupt beim Kirchenbau der Renaissance zu kurz gekommen, wenn auch in Rom selbst zusammenhängender fortgeschritten als anderswo.[1]) Vignola persönlich zeigt in seinem Entwurf für die Fassade von S. Petronio in Bologna, bei dem er jedenfalls sein höchstes Können eingesetzt, die völlig unzulängliche Vielheit seiner Mittel, die nicht im Stande war, ein Ganzes gross und durchgreifend zu gestalten. Hier, wie im Entwurf für den Gesù, leuchtet am

1) Vgl. S. Maria del Popolo, S. Agostino — wie eine Art Versuchsstation —, S. M. dell' Anima u. s. w. Abbildung des ältern Zustandes bei Schmarsow, Melozzo da Forli, Stuttgart 1886, p. 108.

meisten die Verwandtschaft mit dem gleichstrebenden Galeazzo Alessi ein, wie er die Fassade von S. M. presso S. Celso in Mailand durch Einschiebsel steigert. Aber das letzte Ergebnis Vignolas ist wenigstens einheitlich und streng.

Gegen die Wucht der inneren Gliederung mit ihrem plastischen Hochdrang kommt sie freilich nicht auf; aber wenn schon das „prachtvoll raumschliefsende Tonnengewölbe" der Ausführung seines Nachfolgers Giacomo della Porta verdankt werden soll,[1]) so darf man bei der Attika darunter wenigstens die selbe Frage stellen und begreift, weshalb dieser auch die Wirkung der Fassade so verständnisvoll gesteigert hat.

Eine Vorlage mit zwei gleichwertigen Geschossen übereinander kennzeichnet bei Vignola nach Aussen die Breite des Schiffes, während die Seitenteile vor den Kapellenreihen unten als geschlossene Wände zurücktreten, nur mit dem Sockel des Obergeschosses als Balustrade bekrönt, auf deren Postamenten Statuen stehen, und mit dem Mittelbau durch ein strebenartiges Mauerstück sehr dürftig verbunden. Als Gliederung erscheinen hier wie an beiden Geschossen der streng dominierenden Mitte die gekuppelten Pilaster des Langhauses, aber durch Nischen mit Statuen darin auseinander gehalten und verselbständigt, und in abermaliger Steigerung an der Mittelaxe zu Säulen geworden. Hier öffnet sich die Haupttüre mit reichem Rahmenschmuck in freier, triumph-

1) So giebt Gurlitt an, und damit würde sich unsre Charakteristik noch mehr zuspitzen.

bogenartiger Arkade zwischen den vortretenden Säulen, deren vorgekröpftes Gebälk ein Segmentgiebel bekrönt; sie wird seitlich von den Nebentüren begleitet; ebenso im Obergeschoss das grosse Hauptfenster von zwei kleineren, während über den Säulen Gebälk und Giebelfeld sich in der Mitte vorschiebt, überragt von drei entsprechenden Postamenten mit Statuen darauf. Sonst überspannt die Breite des Giebels, genau der Dachlinie gemäfs, den ganzen Risalit, über dessen Eckpfeilern wieder Postamente mit Statuen emporsteigen. Die Mauerfläche, die zwischen diesen Trägern und Öffnungen übrig bleibt, wird mit einem Gurtgesims in jedem Geschosse, unten in zweidrittel, oben in dreiviertel Höhe horizontal geteilt und so in kleinere Felder zerlegt, die durch Rahmen wieder selbständigen Wert erhalten. So wird der Eindruck der ganzen Fassade, wie Wölfflin anerkennt, hauptsächlich „durch den alten Sinn für bestimmte Durchgliederung und das Gefühl der Selbständigkeit des Einzelnen bedingt", — gehört also der vorwiegenden Gesinnung nach ohne Zweifel zur Spätrenaissance, d. h. noch ebenso wenig in die Geschichte des Barock wie Sto. Spirito in Sassia. Nur Einzelformen würden vielleicht die Nachbarschaft Michelangelos verraten, wenn nicht doch die scharfe Betonung und Durchführung der Mitte immerhin deutlich an die Rechnung mit plastischen Kontrasten appellierte, die den neuen Stil verkündet.

Viel entschiedener arbeitet in diesem Sinne Giacomo della Porta, der nach einem neuen Entwurf das Werk bis 1575 vollendet hat. Er ist

denn auch ohne Frage die bedeutendste Kraft unter den Zeitgenossen, der tonangebende Meister des Barockstils unmittelbar nach Michelangelo. Er hatte bei andern Kirchenbauten Roms schon Gelegenheit gehabt, auch an der Fassade den Wert der alten und neuen Prinzipien gegen einander abzuwägen und so den Übergang bereits durchgemacht, als das Problem am Gesù in seine Hände kam.

Sein Erstlingswerk an Sta. Caterina de' Funari, wenigstens am untern Stockwerk auf 1563 datiert, lässt noch starke Verwandtschaft mit Bramantes berühmter Umkleidung der Casa Santa di Loreto erkennen, während die Flächenfüllung sich im oberen, sonst gleichwertigen Geschoss erweitert und erleichtert, so dass ein Drang von Unten nach Oben zu wirken beginnt, — ohne dass wir sicher wären, ob der Gegensatz von Anfang an gewollt, ob erst nachträglich hineingekommen sei. — Jedenfalls vor dem Gesù entworfen, wenn auch später (1580) vollendet, ist S. Maria de' Monti, eine der vorzüglichsten Leistungen, die nach Wölfflins treffender Charakteristik nicht mehr in Burckhardts Renaissance figurieren darf, sondern den Anfang des Barockstils im Fassadenbau bezeichnet. Hier ist nicht allein die Abstufung durch die Mittelvorlage, sondern auch durch die plastischen Werte vorhanden, dem Untergeschoss durch eine starke Attika vollends das Übergewicht gesichert, der Gegensatz zu dem oberen Aufbau mit seiner grösseren Ruhe und Freiheit schon fühlbar, wenn auch noch nicht bewusst mit allen Mitteln herausgearbeitet.

Dies geschieht zum ersten Mal in grösseren Verhältnissen am Gesù, und zwar in durchgreifender Vereinfachung gegen den Entwurf Vignolas. Porta rückt die Pilaster dicht aneinander, so dass sie nur als Paar erscheinen, und entkleidet die Mauermasse selbst aller auflockernden oder verselbständigenden Teilgliederung. Er fasst den Baukörper wie Michelangelo als plastisch bildsame Materie auf, die an solcher Stirn die Geschlossenheit des Zusammenhalts bewahrt. Sie lässt weder die Lagerung der geschichteten Bestandteile, noch die Rundung der Formen in voller Loslösung hervortreten, sondern bleibt auch in der Mitte selbst zurückhaltend mit sich selber Eins. Unzweifelhaft kommt im Übergewicht der oberen plastischen Elemente, der Giebel über Türen, Fenstern, Nischen der beiden mächtigen, die ganze Breite der Rücklagen empornehmenden Voluten, der Verkröpfungen im Hauptgiebel und seiner Mittelaxe, der durchgehende Hochdrang zum Ausdruck. Das Gestaltungsprinzip des Bildners Michelangelo wird hier von einem streng geschulten Architekten gehandhabt, so dass es unläugbar die Grundlage des Baustiles bestimmt; aber es durchbricht noch nicht die Gesetze der Baukunst selber, die mit eignen Mitteln auszukommen trachtet.[1])

---

1) Daneben erscheint, auch meiner Überzeugung nach, eine Fassade wie S. Luigi de' Francesi mit ihrer Anlehnung an die breite Schirmwand von S. Maria dell' Anima als ein verunglücktes Machwerk, das nur durch allmähliche Kompromisse zwischen verschiedenen Anläufen nacheinander historisch erklärt werden kann, eben deshalb aber für die Entwicklung des Stiles ausser Be-

Und wie sollte dies anders sein bei einem Manne, der das nämliche Verständnis für die schöpferische Kraft des grossen Meisters und die gleiche Überzeugungstreue in den Grundsätzen der eignen Kunst bei allen andern Aufgaben, die ihm damals zufielen, betätigt hat. Seine höchste Leistung in dem selben Sinne war die Vollendung der Hauptkuppel von S. Peter (1588—1590) nach Michelangelos Modell, von dem er, wenn auch sehr wenig im äussern Umriss, doch im Innern durch Weglassung der untersten Schale beträchtlich genug abzuweichen gewagt hat, so dass es nun ein Drittel höher aufsteigt als das Vorbild angiebt. Die Umgestaltung der halbkugeligen Form dieser Innenschale in eine sphärische beweist allerdings die Tendenz, dem Hochdrang auch hier im energischen Aufschwung sein Recht zu verschaffen, das der Körperbildner Michelangelo nur nach Aussen auszuprägen verlangte, der Raumbildner dagegen, der den Gedanken schöpferisch aufzunehmen verstand, auch im Innern fordern musste. — Unverkennbar geht aus dieser Tatsache hervor, wie tief sich Giacomo della Porta in die Auffassung des Bauwerks als eines vom innersten Kernpunkt aus gewachsenen Organismus hineingelebt hat, und wie weit auch er in der Auffassung des Baumateriales als einer bildsamen Masse mitgeht, einer Masse, die besonders in dieser Höhenregion als sinnlich wahrnehmbare Hülle dem Wachstum des Raumes von

---

tracht fällt. Giacomo della Porta kommt oben sicher nicht mehr in Frage. Vgl. übrigens den Dom von Pienza.

Innen her folgt und das Spiel der Kräfte, die sie durchdringen, im Recken und Strecken der Glieder zugleich mit dem Aufschwung der Fülle selbst zum Ausdruck bringt. Aber ebenso unläugbar ergiebt sich aus der ganzen Tätigkeit Portas beim Kirchenbau dieser Zeit, dass von malerischen Anwandlungen in seiner Kunst nirgends die Rede sein kann, sondern nur vom Eindringen plastischen Wollens und bildnerischen Denkens in das architektonische Schaffen. Damit ist der Stil Michelangelos ebenso bestimmt charakterisiert, wie die nächste Nachfolge der strengen Architekten, die den notwendigen Ausgleich zwischen der plastischen und der architektonischen Dominante, d. h. zwischen der ersten und der dritten Dimension vollzogen haben.

Die abschliessende Leistung für diese Periode römischer Kirchenfassaden gehört dann einem Meister, der von Haus aus für die ausgesprochene Alleinherrschaft plastischer Kontraste vorgebildet scheint, als wäre er in seiner Comaskenheimat schon zum Bildner geschult: ich meine Carlo Maderna und sein allgemein anerkanntes Werk an S. Susanna, das 1595—1603 vollendet ward.

Es war allerdings verhängnisvoll, dass es sich in diesem Falle nur um eine Aufgabe handelte, die den Zusammenhang zwischen der Fassade und dem dahinter stehenden Raumgebilde von vornherein ausschloss. Es ist eine altchristliche Basilika, deren Schlusswand nur ein neues Angesicht bekam. An die Stirn des Baukörpers selbst aber schliessen links und rechts fortlaufende Mauern an, deren Höhe das

Untergeschoss wenigstens um ein Stück noch überragt und so die Seitenansicht der Kirche den Blicken entzieht. Diese Mauern mit ihrer verwandten aber einfachern Gliederung bilden mit dem Hauptstück in der Mitte die abschliefsende Wand des Platzes. Aus der Flächendekoration daneben hebt sich also die Fassade mit ihrer dreifachen Abstufung gegen die Mitte heraus, „im plastischen Ausdruck von Pilastern zu Halbsäulen, von Halb- zu Dreiviertelsäulen fortschreitend“. Das letzte Drittel dieser Säulen ist in tiefe Rinnen eingelegt, eine technische Mafsnahme, die unläugbar für die ausgesprochene Reliefauffassung zeugt, aber eines Reliefs, das überall den Zusammenhang des Geformten mit dem geschlossenen Körper der bildsamen Masse aufrecht erhält. Freilich an besonders bevorzugten Stellen der Lebensäusserung von Innen her ist sie schon hier im Begriff, zu weiterer Auflockerung überzugehen, aber noch räumt sie klar genug der statuarischen Kunst diese Stellen ein. So erklärt sich die Behandlung der Mauerflächen zwischen der Ordnung: die äussersten Felder bleiben nicht leer, sondern sind schon mit zwei Relieftafeln übereinander geschmückt, deren Gesamtumriss mit flachem Giebelbogen an die Nischenform anklingt; dann folgen wirkliche Nischen mit Fensterumrahmung, an denen der schattende Dreieckgiebel nicht fehlt, und Statuen von bewegter, gegen die Mitte gerichteter Haltung darin. Die reichverzierte Tür trägt auf ihrer Einfassung einen niedrigen Segmentgiebel, das Säulenpaar daneben auf seinem vorgekröpften Gebälk einen Dreieckgiebel, der die

unteren Krönungen zusammen fasst und zugleich in die Sockellage des Obergeschosses überleitet. Dies obere Stockwerk wiederholt drei Paare von Trägern über den entsprechenden untern, aber nur als Pilaster auf den Postamenten der Unterlage, während über den zurücktretenden Seitenteilen zuäusserst kräftige Voluten in doppelter Knickung der Umrisslinie sich lebendig emporheben und oben gegen den Mittelbau pressen. Reicher umrahmte Nischen mit Statuen drängen mit gebrochenen Giebeln aufwärts, während die Mittelöffnung über dem Portalbau mit Balustrade und Rundbogen, Pilasterstellung, verkröpftem Gebälk und Segmentgiebel zu voller Selbständigkeit ausgebildet, das ganze Mittelrisalit in das Feld des Hauptgiebels emportreibt, wo ein Wappenschild, unter der Spitze hervorquellend, in kräftiger Betonung der Dominante den plastischen Hochdrang zusammenfasst. Ja, noch über den schattenden Dachrand selbst dringen die tragenden Kräfte hindurch als Pfosten einer Balustrade, die von den Eckbekrönungen emporsteigend, im Kreuz auf der Mitte gipfelt, und so dem Ganzen einen ausserordentlich wirksamen, das Emporstreben völlig beruhigenden Abschluss geben, in dem sich das Leben in gleichmäfsiger Fülle verbreitet.

Mit dieser glücklichen Lösung der Aufgabe an S. Susanna war somit durch Carlo Maderna am Eingang des 17. Jahrhunderts in Rom das System der Fassadenbildung für den eigentlichen Barockstil fertig ausgebildet; aber, wie sich leicht erkennen lässt, nicht ohne abermaligen Ausgleich mit dem Stil der Renaissance. In engstem Anschluss an dieses Vor-

bild entstand nicht allein die bedeutend schwächere Fassade der Chiesa nuova (von Fausto Rughesi aus Montepulciano erbaut), sondern auch S. M. della Vittoria noch um 1630 von dem tüchtigen Nachzügler Giovanni Battista Soria, der in vereinzelten Beispielen sonst sein ächt römisches Gefühl für monumentalen Ernst mit fremdartigen Regungen der folgenden Generation durchsetzte.

Obwol nur Schaustück, das ohne organischen Zusammenhang mit dem Innern vor den Kirchenkörper hingestellt ward, verfällt das Meisterwerk Madernas noch nicht der Versuchung, sich in einseitiger Befriedigung des Hochdranges über alle Rücksicht auf die Firsthöhe der Kirche hinwegzusetzen. In dieser Auseinanderreissung der Stirnseite des Baues und der Höhenaxe (eines etwa dahinter liegenden Kuppelraumes z. B.) lag die Gefahr für den Barockstil, weil eben durch die Einschiebung der Tiefendimension des Langhauses der natürliche Anschluss nach Art organischen Wachstums verloren gieng. Der Centralbau kann auf selbständige Ausbildung einer bestimmten Schauseite ganz verzichten, jemehr er, allseitig gerichtet, sich ringsum gleichmäfsig entfaltet und zum Höhepunkt der Mittelaxe emporgipfelt. Aber auch da, wo er Eine Ansicht bevorzugt, ordnet sich diese dem allgemeinen Hochdrang unter, um so unbedingter, je mehr die plastische Gestaltung nach Art statuarischer Kunst überwiegt, wie bei Michelangelos S. Peter. Bleibt aber der Hochdrang im Sinne des Bildners in Kraft, und waltet, weit ab vom Mittelpunkt, also ohne genügenden

Rückhalt und ohne organischen Zusammenhang, in der Stirnwand des Langhauses für sich weiter, so ergiebt sich als natürliche Folge, dass er sich sozusagen sein eignes Rückgrat ausbildet, d. h. die Höhenaxe der Fassadenmauer selbst als Dominante anerkennt und alle plastischen Kräfte gegen die Mitte und hier nach Oben wirft. Je weiter die Seitenansicht des Kirchenkörpers mitspielt oder je höher die Kuppel noch hinter der Fassade sichtbar emporsteigt, desto stärker wird der Anreiz, die selbständige Entwicklung der Stirnwand zu steigern, um gegen die Tiefenaxe des Langhauses, oder die Höhenaxe der Centralstelle dahinter aufzukommen, — schon zu Gunsten des Gesamtaufbaues der architektonischen Gruppe. Für die Auffassung dieser letztern kommt aber entweder das strenge Gesetz der Subordination in Anwendung, das heisst der Gesichtspunkt der statuarischen Kunst, oder die nachlässigere Verbindung der Koordination mehr oder minder selbständiger Faktoren, d. h. der Gesichtspunkt der Malerei, der Zusammenfassung eines in die Breite gehenden Nebeneinander, von einem vorgeschriebenen Standpunkt aus, als Bild.

Im Übergang von Jenem zu Diesem liegt die Geschichte des Barockstiles überhaupt vorgezeichnet, und der Schauplatz der Krisis ist, wie das Relief zwischen Skulptur und Malerei, so hier in der Baukunst die Fassade zwischen plastischer und malerischer Tendenz. Madernas Lösung des Problems an S. Susanna hält sich noch in glücklichem Gelingen zwischen den Abweichungen in das eine oder

das andre Extrem. War für Giacomo della Porta am Gesù, wo man die eine Langseite des ganzen Baues überblicken kann, die mäfsige Höhe der Kuppel von Vorteil für seine Fassade, so für Carlo Maderna an S. Susanna das Fehlen einer Kuppel an der alten Basilika sowol wie das Verschwinden jeder Seitenansicht durch die Flügelbauten. Vermochte Porta mit den ernsten Formen der Architektur auszukommen, so ergab sich für Maderna grade aus diesen Seitenmauern die Aufforderung zu plastischer Bewegung der Masse, zu stärkerer Schwellung des Reliefs. Und wenn irgendwo ein Symptom gefunden werden soll, das schon in dieser ersten Hauptleistung des Oberitalieners in Rom die Richtung seiner künftigen Laufbahn oder sein Schicksal in schwierigeren Aufgaben verkündet, so muss es in diesem Übergang des kraftvollen Fassadenreliefs in den Zusammenhang der Fläche links und rechts gesucht werden, das heisst im Übergang von der Höhe in die Breitendimension.

Zunächst aber musste der Kampf zwischen dem Höhenlot und der Tiefenaxe zum Austrag kommen, und dies geschah an S. Peter selbst. Carlo Maderna war es, dem der Vollzug der verhängnisvollen Peripetie zwischen Centralbau und Langhaus zufiel. Er war schon seit dem Tode des Pietro Paolo Olivieri († 1599) mit der Fortführung von S. Andrea della Valle betraut, also in lebendigstem Verkehr mit einem Kirchenbau, der entschiedener zur Form des lateinischen Kreuzes zurückkehrt, in der innern Raumbildung jedoch die wesentlichen Charakterzüge des

Gesù im Geiste freierer Weiträumigkeit entwickelt. Die Langhausarkaden ergeben hier ohne das Einschiebsel der Emporen eine glückliche Lösung; statt der gekuppelten Pilaster erscheint hier nur Einer, aber von zwei Halbpilastern begleitet, also in fühlbarem Wachstum aus der Masse, und dem entsprechend mit verkröpftem Gesims. Die Attika läuft nicht gleichmäfsig durch, sondern tritt nur unter den Gurten auf, die das weit gespannte, stark überhöhte Tonnengewölbe gliedern, so dass auch der Hochdrang entschieden und einheitlich zum Ausdruck kommt. Die Oberlichter sind gross und erleuchten die Kirche so, dass eine Steigerung vom Langhaus zum Kuppelraum eintritt, dessen Tambour schlanker aufsteigt und in lebhafterem Hochschwung des Gewölbes schliesst. Das Ganze gewährt, durch keine störenden Dekorationsstücke beeinträchtigt, einen der edelsten Gesamteindrücke, den die Raumkunst des römischen Barock hervorgebracht. Hauptschiff, Querschiff und Chor zusammengerechnet ergeben „einen verhältnismässig grösseren ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Baustil".

So begreift sich, dass Carlo Maderna beim Langhaus, das er dem vorderen Kreuzarm von S. Peter vorzulegen hatte, wieder von dem Vorbild des Gesù ausgieng, aber auch durch möglichste Verbreiterung der Spannweite des Mittelschiffes die verderbliche Wirkung gegen die Centralanlage zu mildern suchte. So schrumpfen die Seitenschiffe zu nebensächlicher Begleitung des Hauptraumes zusammen, den Arkaden entsprechend in ovale Kuppelräume mit nischen-

artigen Kapellen daran geteilt, aber durch die Pfeilerbreite dem Blick entzogen, so dass auch hier nur von seitlichen Vorbereitungen des Mittelschiffes, also von einer Bildungssphäre der organischen Gestaltung im Sinne Michelangelos die Rede sein kann. Ja für diese ovalen, die Richtung der Tiefenaxe begleitenden Kapellen bleiben nur je zwei Joche zu beiden Seiten übrig; denn weiterhin gegen die Centralstelle zu sind zwei völlig abgeschlossene gröfsere Kapellen angeordnet, und zwar in Form rechteckiger Säle, deren längere Axe wieder gleich jenen Ovalen in der Tiefenrichtung liegt. Durch ihre Aussonderung aber entsteht für das Hauptschiff noch ein Neues: die Entziehung der Lichtzufuhr an dieser Stelle, während das Tonnengewölbe sonst durch Oberlichtfenster durchbrochen wird. Von dem Mittelton, der in den vorderen Jochen des Langhauses herrscht, verdunkelt sich die Kirche langsam gegen den Kuppelraum zu, um dann im vollsten Glanze zu erstralen. An der Hand der Tiefendimension entwickelt sich also eine psychologische Veranstaltung, deren Faktoren nach einander in Wirkung treten und auf die Stimmung des fortschreitenden Subjekts ihren bestimmenden Einfluss üben. Daraus erklärt sich auch die künstlerische Ökonomie der übrigen Mittel, der Bauglieder wie des figürlichen Schmuckes in den Zwickeln, die Enge der Pilasterstellung, das Entgegendringen übermäfsiger Gestalten u. s. w., die zum Teil schon auf die Rechnung seines Nachfolgers Bernini kommen.

Vor dem Langhause jedoch hat Maderna noch

eine Eingangshalle geschaffen, die den rechteckigen Saalbau nicht mehr wie im Innern in die Richtung der Tiefenaxe, sondern in die Breite legt. Und dieses quergestellte Oblongum gehört anerkanntermafsen zu den schönsten Raumgebilden dieser Zeit. Es ist ein Vorraum von den Verhältnissen stattlicher Kirchen, aber seinem Charakter nach weder ernstes Heiligtum, noch prunkender Festsaal, noch trauliche Umschliessung des menschlichen Daseins selber, sondern ein Übergang aus der Welt da draussen in die Stätte der Andacht, zur Einkehr in die Geheimnisse des Innern. So bilden diese drei rechteckigen Säle, die Kapellen drinnen und das Vestibül draussen mit ihrer bezeichnenden Axenstellung auch für uns die Mittelglieder zur Betrachtung des Profanbaues, während der nämlichen Phase des Barock.

PALASTBAU

„Die profane Architektur des Barock steht zur kirchlichen in einem auffallenden Gegensatz", lautet das Ergebnis, das Wölfflins Untersuchung über Wesen und Entstehung dieses Stiles voranstellt. „Man wäre geneigt, hier überhaupt eine barocke Stilentwicklung zu läugnen, so sehr überrascht es, nach der quellenden Fülle und Kraft der Kirchenfassaden hier eine zurückhaltende strenge Formgebung zu finden." —

Allein, diese Überraschung befällt uns wol nur, wenn wir in die alte Gewohnheit synchronistischer Tabellen zurücksinken, d. h. die Jahreszahlen zu unsern Leitsternen machen, statt den Urkunden des Stilwan-

dels nachzugehen, womöglich der Seele des Stiles, den wir ergründen wollen, wo immer sie sich äussern mag, nachzulauschen, und erst dann, wenn wir die unbezweifelbaren Tatsachen festgestellt, weiter zu fragen, wie sich diese Offenbarungen des innern Triebes zeitlich zu einander ordnen. Ein einziges Zugeständnis an den Kalendermann führt den feinsinnigsten Psychologen zuweilen schon irre. So auch hier die Annahme eines vielleicht beachtenswerten Vorboten als vollgültiges Beweisstück für den Eintritt des Wandels, als vollendete Tatsache für die Herrschaft des neuen Prinzips: ich meine den Versuch, Antonio da Sangallo zum Barockkünstler zu stempeln und seinen eignen Palast als ersten ausgemachten Barockbau unter den Profanwerken Roms zu begrüfsen. Die Folge ist das Zugeständnis eines Widerspruchs: „Der Barockstil ist auch hier vorhanden, aber die Fassade des Palastes hat eben andre Gesetze als die Kirche; sie ist nur zu verstehen als Aussenarchitektur, der eine ganz andere Innenarchitektur entspricht: aussen kalte, ablehnende Förmlichkeit, innen üppige, sinnberauschende Pracht." Das heisst doch wol soviel, als: die Rettung aus dem Widerstreit gleichzeitiger Erscheinungen ist nur möglich indem man das Erklärungsprinzip aus einem ganz andern Gebiet entlehnt, als dem der Kunst, um die es sich hier handelt, also, aristotelisch zu reden, durch eine *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*, deutsch zu reden, durch einen Seitensprung oder eine Hintertür. Und soll diese Ausflucht ausserdem mit der Preisgabe der durchgehenden Gesetze alles architektonischen Schaffens

erkauft werden, die Kirchenbau und Palastbau gleichermafsen binden, die das Verhältnis zwischen Fassade und Baukörper, zwischen Aussen und Innen überhaupt bestimmen? Dann wären wir ja vollends bei Bekleidungskunst und Maskerade angelangt, und was die Herrn Stil nennen, wäre nur Mode.

Es liegt hier der nämliche Fehler vor, auf den wir bei Betrachtung Michelangelos als Begründer des Barock hingedeutet haben: den Ausgangspunkt dieser Analyse bildet nicht, wie es sollte, das schöpferische Subjekt, sondern das betrachtende, nicht die Ursache, sondern die Wirkung. Sucht man auch hier den Ursprung im Willen des schöpferischen Subjektes, so ist beim Profanbau, besonders bei der Wohnung, zunächst eine viel unmittelbarere Betätigung des eigenen intimsten Wollens anzunehmen, als beim Sakralbau, wo auch beim Künstler eine Selbstversetzung in ein ganz ideales Subjekt vorangehen muss, sei dies wie beim Tempel der Gott selber, oder wie bei der Kirche ein Kollektivum die Gemeinde dazu. Insofern verschiebt sich der Standpunkt und mit ihm auch die Zugkraft der Gesetze zwischen dem Kirchenbau und Palastbau, aber zu Gunsten des innersten Gesetzes, der Übereinstimmung mit sich selbst, je mehr die ursprünglichste Aufgabe aller Raumbildung, die Umschliessung des Menschen, seines eigenen Daseins und Lebens mit dem ganzen System seiner Betätigung zu ihrem Rechte kommt. Der Zusammenhang zwischen Aussen und Innen müsste also beim Wohnhaus des Baumeisters selber zunächst am unverbrüchlichsten erwartet werden. Erst wenn die Übereinstimmung

hier durchaus nicht vorliegt, sind wir veranlasst, vom Künstler zum Menschen als einem Angehörigen seiner Kulturschicht überzugehen, und kommen hier vielleicht auf den vornehmen Herrn und die Absichten der Repräsentation als Motiv eines Unterschiedes zwischen Aussenseite und Innenbau mit ihren vermittelnden Zwischenstufen. Zunächst aber sollte der leitende Gesichtspunkt aller Kunstgeschichte und Kunstpsychologie nicht verlassen werden, und erst, wenn er völlig erschöpft ist, den benachbarten der Kulturgeschichte weichen, die natürlich ihr Recht hat, wo die künstlerische Rechnung nicht ab integro beginnt, sondern Fortsetzung eines Überkommenen bedeutet wie hier.

Die Voraussetzung des Synchronismus, von der Wölfflin ausgehend zu einem Widerspruch gelangt, ist vielleicht selbst schon eine unberechtigte, — nämlich hervorgegangen aus der alten Annahme, die Erscheinungen der Kunstgeschichte müssten mit denen der allgemeinen Kulturgeschichte Hand in Hand gehen, müssten sich hüben und drüben unmittelbar entsprechen, zeitlich und örtlich parallel gehen. Dieser Ausgangspunkt für die psychologische Erklärung aus dem Lebensgefühl und Körpergefühl heraus, die Wölfflin geben will, ist tatsächlich unstatthaft, grade für diese fortgeschrittene Zeit der Entwicklung, und deshalb ihr Ergebnis in vielen Punkten völlig irreführend. Das eben hätte eine Vorstudie strenger Kulturgeschichte, mit chronologischer Gewissenhaftigkeit angestellt, zu erbringen vermocht, ehe die Zugbrücke zwischen der eigenen Burg der

Kunst und der Kultur ringsum herabgelassen werden durfte.

Bis dahin sollten künstlerische Gesichtspunkte, soweit sich irgend auskommen lässt, allein herrschen und fremdes Wollen nur in zweiter Linie zu Worte kommen. Das glückliche Lebensgefühl der Hochrenaissance hatte die Ansprüche an menschenwürdiges Wohnen bei allen Würdenträgern der Kultur so ausserordentlich gesteigert, dass in ihren Palästen vorläufig Alles erreicht war, was den breiteren Schichten der Vornehmen und Reichen als Ideal vorschweben konnte. Hier war eine Steigerung zu neuem Wollen kaum zu erwarten, um so weniger, sowie die sorglose Heiterkeit, das göttergleiche Dasein gestört ward, und der Mut für weitere Errungenschaften dahinsank. Da ist es allerdings die nächste und natürlichste Folge, dass die fröhliche Siegesgewissheit von der Stirn verschwindet, dass die Ansprüche an das Leben, die man nicht so leicht verlernt, sich von der Aussenseite zurückziehen und erst hinter den eignen Mauern im engern Kreis der Eingeweihten die gewohnte Befriedigung suchen. Aber dieser Rückzug ist zunächst nur ein Negatives; er versagt dem Künstler eine Gelegenheit seine Kräfte zu tummeln. Die Auffindung eines aesthetisch fruchtbaren Keimes fällt wieder der schöpferischen Phantasie zu. Und selbst die Verwertung des Gegensatzes der Aussenseite zum Innern gehört der psychologischen Veranstaltung im Ganzen, d. h. der Wirkung auf das Subjekt des Betrachters so ausschliesslich an, dass sich ein treibendes Moment für die neue Gestaltung

dieser Aussenseite zunächst ebenso wenig ergiebt. Es fehlt die genetische Erklärung des Positiven in der Charakteristik des Stiles.

Erst wenn aus der Anmut (der Frührenaissance?) nicht nur die Harmonie oder vollendete Schönheit (der Hochrenaissance), sondern aus dieser, nach dem innern Widerspruch, wieder die Würde hervorgegangen ist, die den Weg zum Erhabenen findet, — erst dann kommt wieder ein schöpferischer Antrieb hinein, der die Kunst herausfordert und beseelt. Dies aber ist ebenso ein ethischer Prozess wie ein aesthetischer. „Schönheit ist Kraft" lautet das künstlerische Evangelium für das Bedürfnis nach dem Erhabenen, in dem sich die Selbsterhaltung der Enttäuschten zusammenrafft. Aber es ist die Frage, ob hier das Verlangen der Bauherrn auf die Entdeckung des adäquaten Ausdrucks hingedrängt, oder ob es auch hier der schöpferische Geist Michelangelos und sein persönlicher Charakter zugleich gewesen, der ihn fand. Die Kunstgeschichte darf kühnlich, solange sie nicht eines Bessern belehrt wird, das Letztere behaupten: Michelangelo war auch in diesem Sinne der Vater des Barock, wie wir es bei Gelegenheit des Palazzo Farnese oder der Laurenziana darzulegen versucht haben. Und seinen Nachfolgern fiel nur die Aufgabe zu, den Weg, den er gewiesen, auch im Palastbau, besonders in Schöpfung von Innen her, wozu ihm die Gelegenheit gefehlt hatte, weiter zu verfolgen und seine Prinzipien der Gestaltung mit den Bedingungen des Vorhandenen auseinander zu setzen, wie es im Kirchenbau seit

Vignola und Giacomo della Porta eben damals geschah.

Es ist der hohe Saal, den die kraftvolle Persönlichkeit für sich fordert, nicht mehr mit gleicher Ausdehnung in die Breite und die Tiefe, sondern mit entschiedenem Übergewicht der Längsaxe als der Richtschnur aller lebendigen Betätigung im Handeln. Von diesem Ideal, das die Paläste und Thermen der römischen Kaiserzeit boten, gleich dem erhabenen Bilde des Laokoon, geht die Umgestaltung des ganzen Palastbaues aus. Erst als dieser oblonge Saal bewusst zum Kern der Neuschöpfung gemacht wird, beginnt die entscheidende Stilbildung auch auf profanem Gebiete und damit die Geschichte des Barockpalastes in vollem Umfang. Darüber fehlen uns leider noch die grundlegenden Untersuchungen, die vom Raumgebilde als solchem ihren Ausgang nehmen.

Während der ganzen Renaissance war seither der Binnenhof derjenige Innenraum gewesen, bei dem die Gestaltung des Palastes einsetzt, weil er der Mittelpunkt des Lebens, der Versammlungsort war, wo der Hausherr mit seinen Freunden, seiner Klientel, seiner Familie, seiner Dienerschaft in Berührung trat. Hierher öffneten sich alle Bestandteile des mannichfaltigen Systems von Zwecken, das die Mauern eines solchen Hauses umschlossen. Von hier aus erfolgte somit die möglichst gleichartige, auf symmetrische Gliederung gerichtete Organisation nach allen Seiten. Aber im Hause des geistlichen Herrn in Rom lagen die Bedingungen anders als sonst

überall, schon weil die Gattin, das weibliche Oberhaupt der Familie fehlt, und die Stadt der Päpste wurde ja tonangebend seit dem Aufstieg der Hochrenaissance an diesem Mittelpunkt der Welt. So verliert in Rom auch der Hof schneller die umfassende Bedeutung und wird zum Durchgangsraum, wo Herrenreich und Dienerreich, Repräsentation und Haushalt sich scheiden in ein Vorn und Hinten. Der Eigentümer will nur seinem persönlichen Leben und Charakter Ausdruck geliehen sehn, und nur von seiner besten Seite sich zeigen, sei es im Spiegel für sich oder beim Empfang vorübergehender Besuche. Deshalb betätigt sich hier das neue Prinzip zuerst, aber nicht mehr allseitig und gleichmäfsig, sondern in Einer Richtung und mit sichtlicher Bevorzugung bestimmter Seiten, die für den Hausherrn und seinen Verkehr in Betracht kommen. Es vollzieht sich die Betonung und künstlerische Verwertung der Longitudinale auch hier. Unzweifelhaft mit Bewusstsein wählt Vignola, wie gesagt, im fünfeckigen Schlossbau von Caprarola für den Hof die ovale Form, in der die längere Axe zur Lebensaxe wird. Giacomo della Porta baut den Hof der Sapienza als längliches Rechteck, mit dem Eingang an der Schmalseite. Damit ist aber im Innern des Baukörpers das nämliche Gesetz wie im gleichzeitigen Kirchenbau verständlich, und von hier aus zeigt sich eine durchaus konsequente Entwicklung des Stiles; nur kann sie naturgemäfs nicht so rasch und durchgreifend erfolgen, weil in der Wohnung die Gewohnheit widerstrebt, das hergebrachte Leben des Bewohners

der Umgestaltung entgegensteht, die im Bau für Ideale abstrakter Art sich ohne Hindernis vollziehen mag.

Immer deutlicher heben sich die Eingangsseite hüben und die Schauseite drüben als bevorzugte Stellen der plastischen Gliederung heraus vor dem schlichten Fortlaufen der beiden Langseiten, die einander zu nahe gegenüber liegen, um denselben Kraftaufwand aufzubieten, den der durchgehende Betrachter unten übersieht, der stillstehende oben nicht verträgt. Ja, wenn das Langhaus der Kirchen wolweislich selten über drei Joche hinausgeht, damit die starke Plastik seiner Glieder sich nicht schwerfällig häufe und perspektivisch zusammengeschoben formlos erscheine, so war hier im Palast entweder eben solche Kürzung geboten, die den Anforderungen nicht entsprach, oder eine Vereinfachung der Glieder in länger fortlaufender Reihe notwendig. So werden aber auch die beiden Schmalseiten drinnen im Hof, was sie im Kirchenraum waren, und dem Eingang gegenüber gestaltet sich, wie die Chornische mit dem Hochaltar, hier an der Schlusswand die Mitte als besonders schmuckreiches Schaustück mit Nische, Brunnen, Statuen und Säulen zum vollen Ausdruck des plastischen Hochdrangs, der die Seele des Barockstils geworden, oder es öffnet sich eine neue Perspektive, wie Michelangelo bei Pal. Farnese gewollt, und damit eine umfassendere Komposition aus mehreren Raumganzen hintereinander, also erstrecht Gelegenheit zur Ausbeutung der Tiefenaxe, die erst die Folgezeit verstand.

Zunächst sucht die persönliche Würde des Herrn, ja die Erhabenheit seines Charakters hier in überschaubarer Weite die Sprache plastischer Formen, volltönend und überlegen, also in allen Äusserungen des Hochdrangs und der wuchtigen Fülle, die von Innen her, aus dem einheitlichen Körper hervorwächst, wie in lebendiger Spannung der Muskulatur, in energischer Gebärde sich zusammenfassend, aber stets mit dem Vorrat für noch grösseren Aufwand an Kraft dahinter.

Und wie dort im Kirchenraum die centralisierende Vierung durch ihren Kuppelbau noch die Höhenaxe selbst an bestimmter Stelle der Longitudinale als zweite Dominante einstellt und für sich entwickelt, so auch hier im Palast die Verbindung der Einfahrt und des Vestibüls unten mit dem Piano nobile darüber, das Treppenhaus. Je mehr der Hof die alte Bedeutung als Hauptraum für den Besitzer und seine Gäste verliert, desto wichtiger wird diese Verbindungsstelle, wo die Faktoren im Aufstieg zusammenwirken, besonders der Blick in den Hof seine Rolle spielt. Sobald sich die Idee des plastischen Hochdrangs dieses Mittelgliedes zwischen unten und oben bemächtigt, ist ein Schauplatz für fruchtbare Motive gefunden, wie für die Komposition im Sinne einer psychologischen Kontrastwirkung, gleich der Laurenziana Michelangelos, mit der Treppe zwischen Vorbereitung und Erfüllung.

Dann aber schliefst sich der oblonge Festsaal als Höhepunkt, sei es allein, sei es wieder mit einer Bildungssphäre um sich oder einer Vorbereitung

durch Warteräume vor sich, durchaus im Sinn der wolbekannten Barockgedanken an: die Tiefenaxe wird überall als Weg des successiven Verlaufes der Leitfaden der Raumkomposition. Fragen wir aber, wie weit die nächste Generation der Architekten nach Michelangelo auf dieser Bahn künstlerisch erfindend vorgedrungen sei, so ist vorerst kaum eine Antwort möglich. Schon am Palazzo Farnese stand, wie wir uns gesagt, das Vorhandene den neuen Wünschen entgegen. Aber als Resignation dazu veranlasste, die weitgehenden Projekte Michelangelos aufzugeben, die eine Verbindung mit der Farnesina forderten, da entstand durch diese Nachfolger doch eine so charakteristische Schöpfung, wie die berühmte Galleria Farnese, die nach Aussen in dem Flickwerk zwischen der einstigen Mittelöffnung und den kompakten Stücken der sonstigen Masse nur die Verlegenheit der nachträglichen Zutat verbrieft, indem sie die Arkaden des Hofes wiederholt.

So lange der Binnenhof als Erbteil der Renaissance seine Bedeutung bewahrt, bleibt der Fassade nach Aussen nur übrig, die Geschlossenheit des Baukörpers zu betonen, und der Barockstil versucht vorerst nichts anderes als den Ausdruck verhaltener Kraft in wenigen Zeichen und gedämpftem Ton. An der Kirchenfassade will die gesteigerte Plastik grade den persönlichen Eindruck hervorbringen, den die unsichtbare Gottheit, die drinnen gegenwärtig gedacht wird, nicht selber ausüben kann, wie die leibhaftige Person des irdischen Machthabers in seinen Räumen. Es wäre ein Fehler in der künstlerischen Ökonomie

gewesen, die selben Mittel auf die Fassade des Privatbaues zu werfen, so lange der Bewohner selbst sich die Kraft zutraut, als imponierende Persönlichkeit darin aufzutreten, unterstützt oder sekundiert von dem wirkungsvollen Hof und Empfangssaal, den Spiegelungen des Kraftideales von übermenschlicher Art.

So hat es seinen guten Sinn, wenn im Profanbau der umgekehrte Kontrast auftritt wie im Kirchenbau. War dort das Äussere reich gestaltet, das Innere ruhig und schlicht, so hier das Gegenteil, der Reichtum drinnen und die Schlichtheit draussen. Doch, das ist nur ein Übergang wie bei den Kirchen auch.

Sobald nämlich der Hof der römischen Paläste zum Durchgangsraum und Durchblick nur geworden ist oder überhaupt aufgegeben wird, so müssen auch die Rollen anders verteilt werden. Das geht zusammen mit dem Aussterben der tatkräftigen Charaktere, mit dem Erlahmen der Energie, die der Würde und Erhabenheit selber fähig ist, und damit beginnt eine ganz andre Rechnung als Angelegenheit der folgenden Generation. Es ist der letzte Schritt in der Entwicklung des Aussenbaues, wenn die Fassade als Bestandteil einer Komposition im Grofsen behandelt wird, die nur im zeitlichen Verlauf nacheinander genossen werden kann.

Bis dahin dürfen wir uns nicht wundern, wenn die überkommene Masse des Baukörpers solcher römischen Paläste, die zu „Herbergen des Adels“ geworden, der künstlerischen Bewältigung nach den

Prinzipien eines neuen Stiles sehr nachhaltigen Widerstand entgegensetzt, und vorerst nur von verschiedenen Anläufen, meist auf Einzelnes gerichtet, erzählt werden kann, bis man begreift, dass die ganze Disposition der Geschosse einen andern Sinn bekommen muss als je zuvor.

Der Auffassung des Baumateriales als einer einheitlichen bildsamen Masse entsprechend, bleibt die Mauer möglichst ungeteilt und ungegliedert. Bekleidung mit Travertin bezeichnet das Höchste; aber auch wo sie in Wirklichkeit nur aus Backstein besteht, wird sie doch gleichmäfsig übermörtelt. Von einer dekorativen Flächenfüllung, die zur Zeit der Hochrenaissance für solche Fälle beliebt war, und z. B. an Pal. Sacchetti, dem eignen Haus des malerisch gesonnenen Antonio da Sangallo wol sicher beabsichtigt gewesen, ist nun keine Rede mehr. Der Barock verzichtet deshalb auf die Gliederung durch Gurtgesimse und belässt die Mauer in möglichst ungebrochener Ganzheit. Er bedarf auch für die Öffnungen keines weitern tektonischen Haltes als die Masse selber gewährt; aber die „eurhythmischen" Fenster der Renaissance werden demgemäfs schlanker und höher; der durchgehende Hochdrang presst sie zusammen und zieht sie mit sich aufwärts, während die Überhöhung der Räume drinnen doch grosse geschlossene Mauerflächen über allen Fenstern stehen lässt. Aber allmählich tritt auch hier der plastische Trieb zu Tage und bereitet im Hochdrang der Fensterrahmen und Portalfassung mit Giebelaufsatz das mächtige Kranzgesims vor, das noch lange als fester

Abschluss ringsum in Geltung bleibt. Die hohe Stirn des Pal. Farnese bezeugt, wie Michelangelo die Analogie mit dem Vorbild des menschlichen Äussern durchgedacht, und die Konsequenz: „je höher das Geschoss, desto deutlicher als Sitz der geistigen Überlegenheit," ergiebt sich von selber, steht aber im Widerstreit zur tradionellen Bedeutung des Piano nobile, das sich nicht ohne Weiteres ins zweite Stockwerk hinauf verlegen lässt.

So bleibt es lange bei dem Anlauf, wenigstens die Vorherrschaft eines Geschosses deutlich herauszuarbeiten und durch strenge Subordination des Erdgeschosses wie des zweiten Stocks zu sichern.[1]) In solchem Verhältnis braucht auch das Mezzanin nicht mehr verhehlt zu werden wie bisher, sondern kann, wie gesagt, in Abhängigkeit von dem einen oder dem andern Geschoss sehr wirksam verwendet werden. Zu der Einsicht, dass die struktive Idee des hochgemuten Wachstums eigentlich ein ganz andres Verhältnis fordert, das Hauptgeschoss jedenfalls nicht in der Mitte duldet, und mit seiner lebendigen Kraft das Kranzgesims durchbrechen müsste, dazu gelangt erst die Folgezeit. Wol aber zeigen sich Ansätze dieses Gedankens, indem die Proportionen auch hier progressiv werden. Die entscheidenden Schritte tut wieder Giacomo della Porta, noch knapp und gemessen an Palazzo Paluzzi bei S. M. in Campitelli, an Pal. Boadile und einem jetzt abgetragenen

1) Vignola fasst im Pal. Farnese zu Piacenza fünf Geschosse so zusammen, dass für den Anblick nur ein Hauptstockwerk existiert.

Hause an Via del Gesù, dann Pal. Chigi, Pal. d'Este und am unvollendeten Pal. Serlupi. Mezzaninfenster sind es, die Bewegung, Wachstum in den Aufstieg bringen. Sie legen sich als Kellerluken unter die Fenster des Erdgeschosses, wirken überhöhend über denen des Piano nobile und verschwinden ganz im zweiten Geschoss, oder treten dort gar allein auf, so dass es nur als Attika wirken mag. Aber auch Beispiele, dass das zweite Obergeschoss wie an Pal. Farnese das höhere geworden, fehlen nicht, wie Pal. Crescenzi neben dem Pantheon, Pal. d'Hasti an der Ecke des Corso bei Piazza Venezia noch, Pal. Mattei und Mellini bei S. Caterina de' Funari und andre kleine Häuser z. T. schon späteren Datums.

Dann aber begegnen auch hier wie beim Kirchenbau die Regungen, der Mittelaxe die centralisierende Gewalt als sichtbare Dominante der Symmetrie zu sichern. Zunächst wird im schlichten Mauerkörper die regelmäfsige Reihung der Öffnungen aufgegeben und statt dessen die Bildung rhythmischer Abschnitte in symmetrischer Folge um die stärkere Mittelgruppe versucht, wie es bereits in der Renaissance, besonders in Oberitalien geschehen war.[1]) In schnellerem und schnellerem Tempo folgen die Reihen nach dem Centrum zu, von beiden Seiten her; aber immer noch wird die Masse als eine einheitliche zusammengehalten. So am Pal. Ruspoli von Ammanati mit seiner ausserordentlichen Breite, Pal. Chigi von Gia-

1) Vgl. aber auch Pal. Salviati vom Florentiner Nanni di Baccio Bigio 1557.

como della Porta, gegen den Corso zu, und Pal. Ludovisi an Piazza Colonna.

Verbindet sich diese rhythmische Gruppierung (1. 2. 2. 3. 2. 2. 1.) dann fühlbarer mit der architektonischen Ausgestaltung des Portales, an dem zuerst der plastische Drang gleichsam aus Hof und Vestibül herausschlägt, dann ist der neue Ansatz für die Durchführung des Vertikalismus auch hier gegeben. Diese strenger monumentale Behandlung aber scheint sich während dieser Phase des Barockstiles auf die öffentlichen Paläste beschränken zu wollen, als deren Beispiel der Konservatorenpalast nach Michelangelos Entwurf allmählich vollendet ward, mit seiner einzigen durchgreifenden Pfeilerordnung und seinem jedenfalls spät erst hineingekommenen Mittelfenster.[1]) Die Erweiterung manches Portales zum Zweck der Einfahrt rührt aus dieser Zeit her und nähert seine Erscheinung dem Kirchenportal, so dass die weiteren Folgerungen für die Höhenentwicklung sich von selber einstellen. Es wird zum Sockelbau für die Dominante durch die Geschosse durch, und von hier aus durchbricht der plastische Hochdrang die letzten Querstreifen, die ihm noch als merkbare Horizontalen entgegenstehen. Nun beginnen die Fenster, die aller Selbständigkeit entkleidet waren, wenigstens nach Oben an ihren Rändern konsolenartige Vorsprünge anzusetzen, die zuerst eine einfache Verdachung tragen,

1) Vgl. von Giacomo del Duca, dem sicilianischen Bildhauer, auch Pal. Cornari bei Fontana Trevi von 1575 (6 + 5 + 6 Fenster mit betonter Mitte, in Keller, Erdgeschoss und Piano nobile, oben nur Luken), Ferrerio, Tav. 36.

dann zu reicherem und reicherem Giebelwerk sich auswachsen, bis diese steigende Bewegung auch das Kranzgesims erreicht und in sein fortschreitendes Wachstum aufzunehmen trachtet.

Diese Fortschritte der Palastfassade werden aber erst dann übersichtlich vor Augen treten, wenn wir eine florentinische (oder toskanische) Gruppe mit ihren charakteristischen Fenstern im Erdgeschoss, und eine oberitalienische (Martino Lunghi u. s. Stilverwandten) von der specifisch römischen unterscheiden, die in dieser Zeit unter Führung des Giacomo della Porta allein die Entwicklung des Barockstils gefördert hat.

Ein andres Verhältnis dieser Faktoren stellt sich natürlich ein, wo immer die Zahl und Folge der räumlichen Bestandteile eines solchen Palastes sich ändert, d. h. wo wir die herkömmliche Anlage der grossen Stadtwohnungen verlassen und auf das einfache Wohnhaus ohne beträchtlichen Binnenhof oder auf das Lusthaus mit seinem Garten statt des Hofes weiter blicken. Eine weitere grundsätzliche Verschiebung findet endlich in der Villa draussen auf dem Lande statt, die dem ganzen Haushalt zu monatelangem Aufenthalt dienen, zugleich aber wenigstens teilweise den Ansprüchen der Repräsentation gerecht werden, wie andrerseits in vollem Umfang die Erholungen des Landlebens gewähren soll.

Das Stadthaus auf beschränktem Bauplatz bietet der plastischen Tendenz des Barockstils schon als geschlossener Körper die willkommenste Unterlage,

sich im Ganzen zu betätigen. Hier, wo keine Tiefendimension dem Wachstum der Vertikale Konkurrenz macht, waltet die Analogie mit der statuarischen Kunst reiner und ungestörter als sonst, und die Baukunst des Barock entwickelt sich völlig im Sinne Michelangelos als Hochbau. Ein Vergleich zwischen dem Bramanteschen Häuschen gegenüber Pal. del Governo vecchio, oder den weitern Beispielen der Hochrenaissance neben S. M. dell' Anima, selbst Pal. Linotte (der nicht von Peruzzi, sondern von Antonio da Sangallo herrührt), auf der einen Seite und dem Haus des Vignola an Piazza Navona, nebst andern, leider z. T. abgebrochenen oder veränderten Einzelwerken beim Pantheon und beim Gesù, bis in die Tage des Giacomo della Porta und Giov. Batt. Soria hinein, ergiebt überall die entscheidenden Symptome.

Die Villa suburbana behält vom Stadtpalast des grossen Herrn nur einen Trakt, etwa eine Schmalseite des rechteckigen Grundrisses, und dahinter tritt der Garten, wie gesagt, an die Stelle des Binnenhofs. Gegen die Strasse zu, die vom Stadttor aus vorbeiführt, kehrt sich die Stirn nun als geschlossener Körper, mit glatter Mauer, schlichten Öffnungen über stärker entwickeltem Portal, ernst und streng nach dem Sinn des städtischen Ansehens, von dem man herkommt, für einige Stunden nur, und ohne dieser Rücksicht entsagen zu wollen, d. h. immer im Gefühl des Zusammenhangs mit dem Palast desselben Besitzers innerhalb der Mauern. Soweit mag Villa Medici auf dem Pincio als Beispiel

Geschlossenheit auf andre Zusammenhänge, von denen hier noch abgesehen werden muss, wie auf die Flügelansätze hinten gegen den Garten zu. Auf der Rückseite gehören die Motive selbst freilich im Einzelnen noch wesentlich der Spätrenaissance und erinnern an Galeazzo Alessi und Vasari; die durchgehenden Gesetze plastischer Gestaltung im Sinne Michelangelos sind nicht erfasst. Der Sinn für diese befriedigte sich in dem beschränkten, klar übersehbaren Garten an der bildsamen Masse der vegetabilischen Natur, die selbstgewachsen aber vom menschlichen Willen durchdrungen ist und beherrscht wird, — sei es in geschlossenem Buschwerk und geschorener Heckenwand, der die Menschenhand das Gesetz tektonischer Formen aufgenötigt, oder in den jungen Pinien mit ihrem kurzen Stamm und der gefüllten Kuppel ihrer Krone darauf. Erst jenseits dieser willkürlichen Gestaltung der Natur, wo der Ausblick über die Mauer auf die Gründe der Villa Borghese freier in die Weite schweift, bis auf den Hintergrund der Hügelketten, der plastischen Naturgestaltung der Erdoberfläche selber, mögen wir von der Mitwirkung des aesthetischen Gegensatzes reden, der als Folie nur dazu dient, die positiven Faktoren des Geformten erstrecht als Woltat der Kunst fühlbar zu machen. Wir dürfen in diesen Gärten durchaus nur das Genüge des schöpferischen und geniessenden Subjekts suchen, das aus eigener Kraft die umgebende Welt bewältigen will, ohne sich selbst einen Augenblick abhängig vom All zu fühlen oder gar überwältigt vom Unendlichen sich selber zu verlieren.

dienen, die 1550 für den Kardinal Giov. Ricci da Montepulciano begonnen war, dann aber seit 1590 für den Kardinal Ferdinando Medici von dem Toskaner Annibale Lippi wesentlich umgebaut worden ist, so dass sie besser zu den Vorbereitungen der folgenden Phase gerechnet wird. Schon der obere Aufsatz auf dem Dach weist von dieser körperhaften Das Aufgehen im Unbegränzten, Unabsehbaren entspräche durchaus nicht dem Kraftideal dieser Generation, das von einer so mächtigen Persönlichkeit wie Michelangelo gestaltet, dem Verlangen nach strenger Würde, ja persönlicher Erhabenheit, dem eigensten möglichst übermenschlichen Selbstgefühle gerecht ward. Solange es noch willensstarke Charaktere gab gleich ihm, und diese als Herrn der Welt in der Hauptstadt der Welt mit allen Mitteln der Kunst befriedigt sein wollten, hat auch diese Villa suburbana mit ihrem Garten keine andre Aufgabe.

Die Lage der Landvillen auf den Hügeln der Nachbarschaft, in der Nähe der mittelalterlichen Castelli Romani begünstigt eine umfassendere Gesamtkomposition.[1]) Baumreihen in der Ebene, bei ansteigendem Terrain mit Vorliebe Cypressen, führen als Viale auf sie hin und verbinden besonders das Gattertor an der Landstrafse mit dem Gebäude. So wundern wir uns nicht, den selben Prinzipien zu

---

1) Die Villa Lante bei Viterbo mit ihrem Casino kann ich nicht mit Wölfflin zur Landvilla rechnen, sondern nur zu suburbana. und zwar eher zur Spätrenaissance als zum Barock. Die Villa Caprarola ist dagegen vielmehr Schloss, dem französischen Château verwandt.

begegnen, die in Michelangelos Anlage des Kapitolsplatzes mit dem Aufstieg zum Senatorenpalast als Hauptstück am Ende der durchgehenden Mittelaxe walteten. So verquickt sich die Richtung des Weges mit der Vertikale des Baues, je nach dem Grade des Anstiegs zu einer strafferen oder im Fortschritt erst sich vollziehenden Einheit, mit sofortigem oder an bestimmtem Wendepunkt erst herausspringendem Übergewicht der Höhendimension. — Schroff ansteigend über der schmalen Cypressenstrafse baut sich das Terrassenwerk der Villa d'Este in Tivoli nach der einen Seite durchaus im Verfolg des Hochdrangs auf, und der Mittelaxe des Zugangs entsprechend tritt an der breiten Masse des Hauses grade hier nur die plastische Gestaltung heraus. Alle Gebärde des Lebens koncentriert sich auf die durchgehende Bewegungslinie des Motivs, während der kolossale Körper sonst ruhig, wie vegetierend nur als Unterlage dieses gesteigerten Ausbruchs daliegt. Ein genaueres Eingehen auf die Ähnlichkeit des Bauwerks mit Michelangelos herkulischen Naturwesen in Cappella Medici war mit dieser umfänglichen Herberge für monatelangen Landaufenthalt garnicht ausführbar. Deshalb fällt dieses Beispiel einseitiger Gestaltung sehr ins Gewicht, von wem immer das ursprüngliche Wohngebäude herrühren möge. — Milder, aber ebenso zweifellos ist die Befriedigung des selben plastischen Prinzips an der andern Seite, dem sanfteren Anschwellen des Bodens gemäfs. Hier nähern sich die örtlichen Bedingungen mehr den Villen von Frascati, besonders der Villa

Aldobrandini, dem berühmten Beispiel, das für Giacomo della Porta als ein Werk seiner letzten Zeit (1598—1603) in Anspruch genommen wird, obgleich die Rückseite grade mit dem „Teatro", vollends aber die „höchst malerische Umzäunung des Vorgartens" dem strengen Sinn dieses Architekten garnicht entsprechen.[1]) Villa Mondragone hat dagegen wieder wie Villa d'Este das schmale Mittelstück, das durch die Cypressen des Aufgangs sichtbar wird, wie die persönliche Charakteräusserung ihres Eigentümers, neben der die sonstige Moles nicht in Betracht kommt. Die Gebäude selbst sind samt und sonders nur „mächtige Steinhaufen", bestimmt den Insassen des Stadtpalastes samt Gästen und deren Begleitung möglichst freien Spielraum während der heissen Jahreszeit zu gewähren, wo Schatten, Kühle, Luftzug die wichtigsten Erfordernisse werden. Deshalb ist auf die künstlerische Gestaltung des Äussern fast gar kein Wert gelegt, wol aber im Innern und dem Teatro, das als Innenraum unter freiem Himmel wie einst der Palasthof anzusehen ist, mit billigem Material und flüchtiger Formgebung manche Verwirklichung von Raumgedanken und Dekorationsweisen versucht, die hernach als Ideal auch in den Stadtpalast einzogen. Deshalb wäre grade über die römischen

1) Bei Dominicus Barriere, Villa Aldobrandina Tusculana 1647 wird Taf. 6 in der Unterschrift dieses Teatro ausdrücklich Horazio Olivieri als der geistige Urheber hervorgehoben, der auch an Villa d'Este in Tivoli beteiligt gewesen. Der Erbauer Card. Pietro Aldobrandini starb 1621. Am Hauptbau ist aber die dreiteilige Gipfelung durchaus plastisch!

Villen eine Monographie mit gewissenhaftester chronologischer Genauigkeit durchaus zu wünschen.

Ebenso vorsichtig muss über den Gartenstil dieser Villen geurteilt werden, deren alter vernachlässigter und deshalb viel malerischer gewordenen Vegetation gegenüber wir gar zu leicht zu Irrtümern geneigt sind, so dass wir die gleichzeitigen Publikationen als Gegenwirkung brauchen, auch wenn sie zur Anweisung für Gärtner die Grundrissanlage und Verteilung der Gewächse in übersichtlicher Disposition mehr hervorkehren, als es dem aesthetischen Eindruck als solchem entspricht.

Sehr charakteristisch für den künstlerischen Willen auch der Vegetation, besonders der Baumnatur gegenüber, ist das Verhältnis dieser Zeit zu dem Lieblingselement des Wassers. Seine Behandlung hängt unmittelbar mit dem Verständnis des Travertins als gewachsener, von Schwefelquellen durchzogener, hier porös versteinerter, dort noch weich gefüllter Masse zusammen. Das Ideal des Stiles, der „Schönheit ist Kraft" bekennt, erhält im rauschenden Wasserstrom eine natürlichere Verwirklichung als irgend sonst. „Es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Wasser möglichst reichlich und mit starker Kraft zu gewinnen", sagt auch Wölfflin, aber auch da ist als ächtestes Beispiel der Barockgestaltung meines Erachtens für diese Zeit an dem Aufspringen des Wassers in einem möglichst vollen Strom oder als Stralenbündel fest zu halten, mit dem sich das Niederrauschen nur als notwendige Folge und bestätigende Nachwirkung verbindet. Die eigentliche Be-

friedigung liegt in dem Hochdrang der Wassermasse, wie im Triumph des eignen Willens; das ist die übermenschliche Erhabenheit des brausenden Elements, die man liebt.

DER BAROCKSTIL IN DER DARSTELLENDEN KUNST

Wir Modernen heute, gesteht sich selber warnend Wölfflin, „wir sind jedenfalls geneigt, die Dinge malerischer aufzufassen als die Zeitgenossen, mehr malerische Absicht hinein zu sehen, als wirklich darin liegt." Das trifft die ganze Beurteilung des Barockstils, soweit wir ihn bis jetzt kennen gelernt, und besonders seiner Gartenkunst in Burckhardts Cicerone. „Man muss als prinzipiellen Gesichtspunkt festhalten, dass ein Sinn für Effekte der Beleuchtung", und viele andre „malerische Wirkungen" die der Schwesterkunst entlehnt sind, „nicht vorhanden sein kann, solange die Malerei keinen derartigen Geschmack zeigt". Bevor wir weiter gehen, haben wir einen Blick auf diese andre Kunst zu werfen, ebenso wie es bei Michelangelo geschehen ist, und haben ihren Werken gegenüber die Frage zu beantworten, wie es mit der „Entdeckung des Malerischen" oder aber mit dem Anschluss an das plastische Gestaltungsprinzip des Barockstiles bestellt sei. Vor allen Dingen wird die Betrachtung der Malerei grade in Rom als Gegenprobe der Charakteristik dienen, die wir bis dahin vom Kunstgeist dieses Übergangs ins siebzehnte Jahr-

hundert auf Grund der römischen Denkmäler entworfen.

Nach Michelangelos Tode geht es mit der Malerei sehr ähnlich wie mit der Architektur: nach den unmittelbaren Abkömmlingen des grofsen Meisters wie Daniele da Volterra und Marcello Venusti, bei denen man immer noch seine Gedanken vermutet, übernehmen die Manieristen der Spätrenaissance die Aufgaben, die ihnen gestellt werden. „Eine Zeit lang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum Jüngsten Gericht", schreibt Burckhardt; aber man verstand dies gewaltige Muster des Barockstiles nicht besser als etwa die schwachen Nachklänge der Cappella Paolina dies an die Hand gaben, nämlich als „Gewimmel nackter oder eng gekleideter Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen durch einander stürzen," und man malte sie ebenso blindlings „auf einem Raume, der sie nicht zum dritten Teil beherbergen könnte". — Nach der „frechen Improvisation historischer sowol biblischer als profaner Gegenstände," die mit den Brüdern Zuccaro auch nach Rom drang und besonders den Ruhm der Farnese in den vordern Sälen ihres Palastes, wie im Schloss Caprarola, zu verherrlichen half, ja den Vatikan nicht verschonte, müssen wir doch neben Vignola die Existenz der Spätrenaissance auch in der Malerei der ewigen Stadt anerkennen. Aber die Geschichte des Barockstiles befasst sich jedenfalls nicht mit ihnen, sondern erst mit dem Auftreten der Carracci, Agostino und besonders Annibale, der eine Stellung wie Giacomo della Porta beanspruchen

darf. Wie der letztere als Architekt ist Annibale Carraci als Maler besonders wichtig für den Durchbruch des neuen Gestaltungsprinzips in seiner Kunst, die auf strenger Schulung und gelehrten Studien fussend, doch das Ideal Michelangelos verstehen lernt und mit dem ganzen Reichtum ihrer eignen Mittel zu verwirklichen unternimmt. Im unmittelbaren Anschluss an die Raumbildung im Gartentrakt des Palazzo Farnese sehen wir ihn mit seinem Genossen über Alles hinausgehen, was sie bis dahin in Bologna oder im umliegenden Kreis ihrer Kunst ausserhalb Roms geleistet hatten. Annibale steigert sich zum vollsten Vertreter des Lebensgefühls „Schönheit ist Kraft“, soweit sich dies irgend mit dem heimischen Erbteil der Freskomalerei vor Augen stellen liefs, und folgt Michelangelo, dem Begründer des Barock, so eifrig, wie einst Giulio Romano und Sebastiano del Piombo dem selben Meister als Maler der Hochrenaissance gefolgt waren.

Man vergleicht die Decke der Galleria Farnese gern mit Michelangelos Decke der Sistina. Und gewiss ist das lehrreich nach mancher Seite, wie ein Vergleich mit Rafaels Decke der Farnesina es nicht minder wäre; aber wer nur das Gemeinsame hervorhöbe, würde sich starker Anachronismen schuldig machen. Für uns bleibt die Hauptsache hier der Unterschied zwischen den Schöpfungen der Hochrenaissance und der des Barock. Bei Michelangelo bleibt die gemalte Architektur, die alle Flächen zerteilt und den Cyklus von Bildern und Gestalten disponiert, als Unterlage für alles Figürliche doch für sich, ein Gerüst

ohne nothwendigen Zusammenhang mit dem Lebendigen darauf und dazwischen, ebenso wie der marmorne Aufbau des Juliusgrabmals. Die Verbindung durch Bögen und Rahmen oben beansprucht vollends keinen architektonischen Sinn als Umdichtung des wirklichen Raumgebildes, sondern hebt im Gegenteil die Einheit der flachen Tonnenwölbung auf, um sie nach dem Prinzip der Hochrenaissance in vielgliedrige Harmonie auseinanderzulegen. Bilder und Gestalten durchsetzen dies System, ebenso mannichfaltig an Wert: hier statuarische, dort dekorative Figuren, hier in vollen Farben, gewandet, dort nackt in natürlichem Fleischton, oder gar in Bronze, in Marmor verwandelt; hier reliefmäfsige, dort perspektivisch vertiefte Bilder, also bald die Fläche wahrend, bald durchbrechend; aber alle diese räumlichen, körperlichen, augenscheinlichen Werte, zwischen Wahrheit und Dichtung weislich abgestuft, alle Gegensätze harmonisch ausgeteilt und im fortlaufenden Zusammenhang verbunden, ohne irgend welche beunruhigende Spannung von Kontrasten.

Hier dagegen, an der gewölbten Decke der Galleria Farnese, hebt sich über der ruhig fortlaufenden Wandgliederung (die wegen einiger Bedenken gegen Herstellung und Zutaten lieber ausser Betracht bleibt) ein vielgestaltiger Hochdrang der Kräfte doch in durchgehender Einheit empor. Der Raum gewinnt im Stirnband des Simses seine körperliche Geschlossenheit ringsum, und darüber erscheint Alles aus der bildsamen Masse der Umfassungsmauern gewachsen. Tektonisches Rahmenwerk und herkulische Gestalten

in Bronze- oder Naturfarbe, Reliefbilder Grau in Grau oder in vollfarbigem Dasein, Alles ist mit einander verwachsen, durchdrungen, im Zusammenhang des Werdens erfasst und nimmt den ganzen Pomp des Fleisches und der Kraft mit nach Oben, wo die beiden Seiten der Wölbung einander begegnend sich verbinden und Raum lassen für die reichsten Scenen des Bilderkreises. Nur in den Ecken eröffnet sich ein Ausblick ins Freie, so dass dies Drängen und Schieben, dies Arbeiten und Übereinandertürmen doch nicht erdrückend wirkt, sondern immer noch einen Überschuss athletischer Stärke, einen Vorrat neuen Zuwachses zu bergen scheint, der den freien Genuss ihrer Spannung gestattet. Verfolgen wir, von diesem Eindruck des Luftigen durch die Öffnungen aus, die Ökonomie des Malers, so begreifen wir nicht allein die Möglichkeit der Bilder mit dem selben Himmelsblau im Grunde, sondern auch die Stufenfolge zwischen Verwirklichung und Entwirklichung der naturfarbenen oder willkürlich getönten Körper, der Träger und Dränger, und erkennen die entfärbten und erstarrten als Söhne der Karyatiden, die blutwarmen Gesellen aber als plastische Verkörperung lebendiger Kräfte. Hier ist, mit den Mitteln der Malerei erst, die Organisation der raumschliessenden Baumasse vollständig vor Augen gebracht, dass „der Gestalten Fülle verschwenderisch aus Wand und Decke quillt". Aber vom „malerischen Stil" wird nur das Vorurteil noch reden. Das durchwaltende Prinzip ist der plastische Drang. Dieser erzeugt die Einheit in der allseitigen Berufung auf

unser Körpergefühl, wie auf unsre Kraftempfindungen. Es ist der Bildnergeist Michelangelos in Annibale Carracci gefahren. — aber nicht aus der Decke der Sistina, sondern aus dem Jüngsten Gericht, nicht der Stil der Hochrenaissance, sondern des Barock.

Sehr wesentlich aber erscheint doch der Unterschied zwischen dem grossen Wandgemälde, das die Weite der Welt am letzten Tag umspannen will, und diesem dekorativen Werke der Carracci, das zunächst den plastischen Hochdrang der sich wölbenden Mauern eines beschränkten Raumes im unmittelbaren Anschluss an die bauliche Wirklichkeit aufnimmt und nur zwischen der statuarischen Gestaltung noch freiere Bilder eröffnet, die weder an Körperrelief noch an Farbenschwere für das Realitätsbedürfnis jener Generation etwas zu wünschen übrig lassen. Michelangelo sucht wenigstens durch plastische Mittel, nämlich durch das Gedränge der körperlichen Erscheinungen Raumwerte zu schaffen, die weitere Tiefenausdehnung fordern; er erweckt durch zahllose Büsten und Köpfe, die übereinander hervortauchen, wenigstens den Eindruck des Unübersehbaren; wenn sich auch nirgends die unendliche Tiefe des Raumes öffnet, will doch die Menge des Gestalteten nicht aufhören; Welle auf Welle taucht als Form empor, sowie sie unser Blick erreicht, so dass ein Gewoge sich uns entgegendrängt, als wollte das Meer noch ein Meer gebären. Von alledem ist an der Decke der Galleria Farnese nichts zu spüren! Nichts vom Unergründlichen, Unfassbaren, Endlosen, das Wölfflin hineingesehen hat, nur das Unerschöpf-

liche der Gestaltungskraft, das Unermüdliche des Gebarens von Innen heraus, das auch jenseits des Anschaulichen noch zu wirken scheint. Aber alles ist nah, absehbar, beinahe tastbar. Und jener Eindruck eines Plus sichert nur der Anstrengung organischer Geschöpfe unsern Glauben an das Bestehen dieses Kraftaufwandes vor und nach dem Gegenwärtigen, während wir betrachtenden Menschen wol wissen: der Wille sei stark, unser Fleisch ist schwach; auch Giganten von unsrer Art erlahmen. Die Malerei ist eben in diesen Hünenleibern Ein Fleisch geworden mit der Architektur, nimmt also vom Wesen dieser Schwester den Charakter der Beharrung an. Die unverbrüchliche Fortdauer der veranschaulichten organischen Kraft ist ästhetisch notwendig für das gemeinsame Kunstwerk, das durch und durch plastisch gedacht ist. Da darf noch kein Hang zum Dämmerschein des Nirvana gewittert werden, eine derartige Interpretation wäre abermals Anachronismus.

Nach diesem schlagenden Beispiel für die plastische Tendenz des Barockstiles auch in der Malerei, wie er als Erbteil Michelangelos in Rom sich weiter zeugt, bedarf es keiner weitern Belege für die nämlichen Symptome in den Gemälden sonst. Die Lebenskraft des plastischen Gestaltens geht so sehr in diesen Schwesterkünsten auf, dass die eigentliche Skulptur im selben Augenblick nur Ohnmacht zu

bekennen hat. Wol aber ist es wichtig, am Schluss dieser strengen Periode des neuen Stils noch einer folgenreichen Übertragung zu gedenken, die damals in Rom stattfand. Unter den italienischen Nachfolgern des Annibale Carracci wäre nur durchzuverfolgen, wie weit ihre Kraft reicht und wo das Verständnis versagt; aber ein viel gewaltigerer Träger des Barock wird in einem fremden Maler gewonnen, der von Norden gekommen hier die entscheidende Anregung empfängt, um heimgekehrt den ganzen katholischen Norden für diesen Stil zu erobern. Es ist das Bündnis mit der Grossmacht des modernen Kunstlebens überhaupt, das eben nun durch Rubens in Rom geschlossen wird.

Während seines Aufenthaltes in Italien von 1600 bis 1608 hat der vlämische Meister, mit der ganzen Vorbereitung heimischer Kunst und Bildung ausgestattet, vor allen Dingen aber mit einer überquellenden Erfindungsgabe, einem sehwungvollen feurigen Temperament und einer Schöpferkraft ohne gleichen gesegnet, die Erbschaft der italienischen Malerei angetreten. In Venedig von Tintoretto, dem kongenialen Vorläufer seiner eigenen Sendung angezogen, zu Mantua in stetem Verkehr mit den Werken des Mantegna und des Giulio Romano, mit ihrer gedrangen Festigkeit plastischer Körperformen, dann fortgerissen vom malerischen Gliedergewoge Correggios, verrät er schon im Altarbilde für S. Ambrogio zu Genua „das eifrige Studium nach den Typen der Carracci in den kolossalen Gestalten“, während die Komposition dieser „Beschneidung“ unverkennbar auf

Correggios Nacht zurückgeht. — Sind diese frühen Werke für Mantua und Genua noch vielfach unselbständig, so erblickt man zu Rom in den Bildern der Chiesa nuova den Einfluss, den die Kolossalfiguren der Antike, der Laokoon, die Flussgötter, der Herkulestorso, die Kaiserbüsten und Barbarenkönige auf ihn ausgeübt, — d. h. die selben kraftvollen, charakteristischen und pathetischen Beispiele der späten, physisch und psychich gesteigerten Skulptur, denen auch Michelangelo gehuldigt und Carracci sich hingegeben. Diese grossmächtigen Heiligen in S. M. in Vallicella malte Rubens 1608, zur selben Zeit wo Carracci noch an der Galleria Farnese beschäftigt war. Und aus dieser Berührung ist auch ihm das volle Verständnis für das Jüngste Gericht Michelangelos aufgegangen; ihm, dem geborenen Historienmaler, mochte das letzte Geheimnis des Barockstils daraus in die Seele dringen. Damit wird er der Erbe auch dieses gewaltigen Vermächtnisses, das den darstellenden Künsten insgesamt hinterlassen war, und vereinigt es mit dem Erbe der nordischen Renaissance, das er in sich selber mitbringt, d. h. mit dem innersten Wesen einer Kunst, die weit mehr noch als die Italiens mit den Ansprüchen des Seelenlebens, mit dem Hang nach Verinnerlichung, mit dem Geist des Mittelalters und der Gemütstiefe germanischer Völker durchdrungen war. So vollzieht sich in ihm erst der volle Umschwung zur Malerei, der specifisch modernen Kunst, die allen diesen Forderungen gerecht zu werden vermochte; so entscheidet er, obgleich als begeisterter Vertreter des

plastischen Ideales, doch die Vorherrschaft malerischen Geistes, der im Norden seine Heimat hat.

Den tiefblickenden Augen der Denker, die das Urteil über Rubens' Stil begründet haben, sind diese Eigenschaften nicht entgangen, ja die Notwendigkeit grade dieser Verbindung nicht verborgen geblieben. Einige Bemerkungen über das Wesen seiner Kunst, die ich im Einverständnis mit einem Meister der Kunstwissenschaft wie Schnaase verantworten darf, gewinnen also grundlegende Bedeutung für den Barockstil der Malerei überhaupt.

Das glänzendste Beispiel für das Kompositionsprinzip eines spannenden Gegensatzes zwischen Unten und Oben, den wir bei Michelangelo kennen gelernt, wo eine unbefriedigte Bewegung, eine unruhig über sich hinausdrängende Stimmung sich nach Oben abklärt und im Gipfelpunkt des Ganzen erst, ohne Einbufse an Kraft und Fülle, ihren Abschluss findet, ist neben zahlreichen Belegen sonst seine Kreuzabnahme im Dom von Antwerpen (1611—1612). Sehr entscheidend für den Übergang ins Malerische spricht aber ein Vergleich der verschiedenen Gemälde, in denen sich Rubens mit dem Jüngsten Gericht und dem Engelsturz beschäftigt, wenn wir sie unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zum Urbild in der Sixtina betrachten. Rubens vereinigt den Vorteil plastischer Klarheit und Nähe der Gestalten, den Michelangelo durch seine Reliefkomposition erlangte, mit der räumlichen Tiefe und Mannichfaltigkeit der Perspektive, indem er von der senkrechten Mittelaxe — durchaus im Sinne des

ächten Malers — zur Diagonale übergeht. Diese Form gestattet, wie Schnaase sich ausdrückt[1]), zugleich einen grossen Reichtum und die kühnste feurigste Darstellung der Tat. Wo aber die Vertikale zwischen Unten und Oben aufrecht bleibt, da weicht die Himmelsregion räumlich zurück hinter den vorn sich drängenden Gestalten, und Ströme des Lichtes um die Hauptfiguren, zwischen dem Helldunkel der Wolkentrone durchbrechend, übernehmen die Hervorhebung, während die Bewegung in feierlicher Getragenheit daherwallt, wie ausklingend in mächtigen Akkorden, nach rauschendem, betäubendem Gebrause. Immer jedoch geht Rubens auch im malerischen Zusammenhang seiner Gruppen in sich, wie unter einander über sein römisches Vorbild hinaus. Während dort nur durch Aufhebung des Zeitlichen die volle plastische Gestaltung in herkulischen Formen und nur durch die Enthaltsamkeit von allem Beiwerk die klare Bestimmtheit in allem Geformten erreicht wird, bewahrt der dramatischer veranlagte Vlame durchaus die Wahrheit der physischen Tätigkeit, der momentanen Anstrengung und Gebärde, wie des Seelenausdrucks im gesteigerten Augenblick selber. Die Gruppe wird so belebt und so feurig, dass sie, wie ein Moment eines grossen Dramas uns unmittelbar in das Ereignis hineinreisst und mit seiner gigantischen Gewalt ergreift. Denn bei ihm ist jede einzelne Figur „in ihrer vollen Kraft und Bewegung auf die Handlung gerichtet und alle ver-

1) Niederländische Briefe, Stuttgart und Tübingen 1834. S. 279.

einigen sich daher natürlich in der Mitte“ ihres Vollzuges. Die menschliche Gestalt ist in ihrer ganzen Bedeutsamkeit erfasst und in ihrer vollen Ausdrucksfähigkeit gegeben. Deshalb spricht sie in der Welt des Bildes nicht allein die Bedeutung des Ganzen im Wesentlichen schon allein aus, sondern alles Übrige, was darin neben ihr erscheint und die Welt bedeuten soll, ist so in die selbe Auffassung eingegangen und von der Beweglichkeit ihrer Glieder durchdrungen, vom Wachstum und der Gebärdung ihrer Formen erfüllt, dass auch der aufmerksame Beschauer, wenn er vom Bilde zurücktritt, sich kaum erinnert, noch ein Beiwerk ausser dem eigentlichen Gegenstande gesehen zu haben, nämlich ausser der Gruppe und den Handelnden oder dem Strom des Geschehens, der von ihnen bestimmt wird, aber auch alles Andre, die ganze Umgebung, die weite Welt mit sich fortreisst.

So steigert sich bei Rubens ganz entschieden der Eindruck der Bewegung im Vergleich zu Michelangelo, obgleich beide von dem nämlichen Drange ausschliefslich plastischer Gestaltung ausgehen. Wir glauben ein wirkliches Geschehen zu erleben, weil die Erscheinung, die im Bilde festgehalten uns vor Augen steht, transitorisch wirkt und zwar im höchsten, jemals erreichten Grade. Und fragen wir, durch welche Mittel diese Steigerung zu intensivster Lebendigkeit zu Stande kommt, ohne dass unser Wirklichkeitsgefühl durch das flüchtige Vorüberrauschen den geringsten Eintrag erleidet, wie es bei diesem Streben nach mehr Bewegung sowol früheren als

spätern Malern oft begegnet ist, — so haben wir wieder von der gemeinsamen Grundlage anzufangen, die Rubens mit Michelangelo teilt, d. h. von den Faktoren plastischer Gestaltung auch im Bilde.

Beide kommen von der harmonischen Ausbildung der Gestalten in der Vollkommenheit her, wie der Stil der Hochrenaissance sie gepflegt hatte; aber in Beiden war der persönliche Geist zu stark, um sich bei dieser Darstellung beruhigen zu können. Je mehr sie die menschliche Kraft anerkennen nnd verherrlichen, desto mehr mussten sie empfinden, dass der Mensch in seiner höchsten Leistung, in der lebendigen Tat mehr bedeutet, als das harmonische Gleichgewicht körperlicher und seelischer Gaben im rein plastischen Ideal auszudrücken vermag, dass der Geist bei solcher Willensäusserung im Handeln keineswegs ganz in die Erscheinung eingeht, sondern vor wie nach der sichtbaren Ausführuug der Tat über den Augenblick, den das Bild vorstellt, hinausragt, also gleichsam im Übermafse da ist, um wieder in sich zurückzuströmen und sich des Vollbrachten bewusst zu werden. Sie beide müssen also die aktive Kraft des Individuums, die Wärme des persönlichen Gefühls, die Schärfe des Verstandes, die Überlegenheit des Gedankens aussprechen. Bei Michelangelo geschieht es durchaus mit den Mitteln der Skulptur, durch die Steigerung des Motivs als einseitiger Ausbruch der Innenwelt, der mit dem Körper in seinem vegetativen Dasein und geschlossenen Selbstgefühl kontrastiert, diese Grundlage des Lebens zeitweilig vergewaltigt. Bei Rubens geschieht es in allen Haupt-

personen, die an der dargestellten Handlung beteiligt sind, ebenso intensiv, aber im vollen, den ganzen Körper durchdringenden Strome, und in gesteigerter Gebärde, sei es in zweckentsprechender Tätigkeit, sei es in sprechender Gestikulation, also mit dem dem ganzen Pathos dramatischen Auftretens. Es ist eine mimische Steigerung im Sinne der lebhaften romanischen Völker, und dazu eine Vertiefung des Ausdrucks psychischer Kraft, besonders des Willens und der mannichfaltigen Affekte, die den Höhepunkt der Leidenschaft bezeichnen und die Tat mit Notwendigkeit hervortreiben, wie eine Explosion. Je mächtiger dieser scharfe persönliche Geist, im Ausdruck der Köpfe koncentriert, in allen Teilen auch der nackten Körper überwiegt, desto unentbehrlicher wird als Gegengewicht auch die Steigerung der leiblichen Fülle, der physischen Ausstattung, der kraftvollen Sinnlichkeit. Durch dies Gegengewicht kommt freilich kein harmonisches Gleichgewicht beider Naturen zu Stande, wie in der Hochrenaissance, oder es vollzieht sich doch nur in wenigen Gestalten, wie etwa in der obern Region des Bildes, während unten bald die physische, bald die psychische Macht das Übergewicht behält, so dass in ihrem Kontrast eben der Eindruck der Unruhe, des Strebens, der Bewegung, ja der Hässlichkeit zu Stande kommt, — der Sturm und Drang, der zur Vollendung erst emporsteigen muss.

Die Intensitätsgrade des Innenlebens, die hier nach Aussen hervorbrechend gezeigt werden, sie nötigen zu der übervollen Form der Körper, zu der

strotzenden Wucht des Fleisches, die man dem vlämischen Geschmack als solchem auf die Rechnung zu setzen pflegt. Sie ist auch hier, und hier erst-recht ein unveräufserlicher Faktor des Barockstiles; denn der Ausdruck der Willenskraft und des Selbstgefühls, der Verstandesschärfe oder der Leidenschaft, als gemeinschaftlicher Grundzug in allen Gestalten, würde, ohne die gesunde heitere Fülle der Sinnlichkeit, nur ein Reich des Bösen und der Hässlichkeit ergeben oder eine Welt seelenloser Schatten; das lehrt die Kunst des Mittelalters zur Genüge. Und eben hier liegt der tiefste Unterschied des Barock von der Gotik auch bei Rubens, der diesem Erbteil des nordischen Wesens so viel näher stand als Michelangelo, dieser tiefsinnigste Denker und Dichter selbst unter allen italienischen Meistern.

Von dieser grundlegenden Erkenntnis aus wird man die Folgerungen selbst für den durchgehenden Typus der Gesichter, den Schnaase meisterhaft analysiert hat, und die Formbildung im Einzelnen gern anerkennen, wie andrerseits für das Verhältnis der nackten und der bekleideten Figuren zu einander. Ebenso bestimmt aber erwächst für die Charakteristik seines malerischen Stiles noch die Aufgabe, alle Konsequenzen für seine Farbenökonomie zu verfolgen, besonders des wirklichkeitsgetreuen Kolorits und seiner Steigerungen ins Überwirkliche hier oder seiner Herabminderungen ins Schattenhafte dort gegeneinander abzuwägen, — Faktoren, die allein es ihm ermöglichen, alle Regionen vom Himmelstron bis zum Höllenpfuhl samt allen Zwischenreichen

der Vorstellung im Bilde von Körpern und Räumen glaubhaft und wirksam vor Augen zu bringen. Bei dieser Beobachtung vor den Gemälden wird sich herausstellen, dass Rubens mit seinen Farbentönen, von der Stofflichkeit der Venezianer bis zur monochromen Abstraktion Mantegnas, von der feurigen Glut bis zum Wolkengrau Correggios ebenso souverän wirtschaftet, wie Michelangelo mit der Formensprache der Baukunst im Dienst seiner höheren Intentionen.

Hier auf dem Gebiete der Farbenwerte und ihrer Ökonomie, die neben der Absicht auf Verwirklichung auch die der Steigerung ins Übermenschliche, wie die der Entwirklichung kennt, — ein Standpunkt, der erst nach errungener Herrschaft über alle Mittel eingenommen werden konnte und wieder die Überlegenheit der geistigen Auffassung der Barockzeit kennzeichnet, die tiefer greift und höher hinaus will als die glückliche Harmonie der Hochrenaissance — hier ist auch der Ort, diesen Standpunkt für die Beurteilung der Barockmalerei und ihrer Geschichte zu fordern und so den natürlichen Anschluss an die farbige Dekoration des Gesamtkunstwerkes zu gewinnen, besonders im Innenraum, der Gemälde, Reliefs, Statuen, wie tektonische Formen und Flächen, von verschiedener Farbe in sich vereinigt, und auch mit allen diesen integrierenden Bestandteilen als einheitliches Gebilde gedacht sein dürfte.

Ohne die Erkenntnis eines bewusst freien, ja selbstherrlichen Schaltens mit diesen Faktoren der Darstellung sind alle bisherigen Versuche, dem Charakter und der Entwicklung des Barockstiles auch

in der Malerei, der Skulptur, wie im Kunsthandwerk beizukommen, ziemlich planlos und erfolglos geblieben. Die Begriffe Manierismus, Eklecticismus und Naturalismus reichen nicht aus, den wesentlichen Inhalt der Bestrebungen zu erschöpfen. Ja, die beiden Haupteigenschaften der darstellenden Künste des Barock, das Wirklichkeitsbedürfnis in den Formen wie in der Auffassung des Geschehens und die Anwendung des Affektes um jeden Preis, erklären noch nicht den Stil, so lange sie nicht als die beiden Pole einer und derselben Kraft erkannt werden, die sich bedingen und ergänzen.

Schon auf dem Gebiete der Farbenwerte bezeichnen die Namen: Michelangelo — Carracci — Rubens eine fortschreitende Reihe, während von Caravaggio und Ribera ein Ausblick zu Velasquez sich empfiehlt, — schon um die Wandlung von Rubens zu van Dyck und die andre zu Murillo, ja zu Rembrandt mit umfassendem Sinn zu begreifen. Für die Periode, die wir an dieser Stelle noch im Auge haben, ist in Rom das Beispiel der Carracci entscheidend, und hier lässt sich mit Wölfflin sagen: in den Farben „eine Bevorzugung der schweren dunklen Töne. Die Gemälde bekommen gleichsam mehr Gewicht;“ denn es sind undurchsichtige, stofflich beinahe massiv wirkende Pigmente, die verwertet werden, den Schein der Körperlichkeit, des Volumens zu erhöhen.

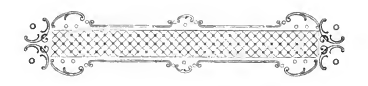
Diesem Zuwachs an Quantität der Materie, der durch Farbenwahl allein gewonnen wird, begegnen wir auch in den Nachbarkünsten, der Plastik wie

der Architektur, in Dekoration und Kunstgewerbe gleichermafsen. Hierher zunächst, und nicht unter die Kategorie der Prunksucht mit kostbaren Stoffen, gehört die Inkrustation mit Marmorarten von tiefer oder energischer, besonders dunkler Farbe. Es sollte auch hier streng chronologisch herausgehoben werden, wie viel, von den reichen Kapellen römischer Kirchen z. B., dem strengen Stil dieser Barockperiode noch angehört. Nur so wird man verstehen, weshalb die Dekoration der Innenräume, oder die Bildner selbst die selbe Farbenskala bevorzugen wie die Maler mit ihren Tinten; — weshalb man Marmor und Stuck nicht mehr hell sondern dunkel wählt, auch für Figuren Schwarz, porphyrähnliches Rot, für tektonische Formen ausserdem Lapis lazuli, ja gesprenkelte, buntgeaderte Sorten herbeizieht. Die Politur, die man dem ächten Material, wie der künstlichen Stuckimitation überall ursprünglich gegeben hat, erhöht zunächst den Schein der Härte, giebt der Gränze ringsum eine ablehnende Wirkung, steigert also die wuchtige Beharrung des Körperlichen, aber der Glanz enthält auch ein andres Element durch die Reflexerscheinungen, die er hervorruft, und daraus wird eine wirksame Triebfeder der weitern Entwicklung auf die wir an ihrer Stelle zurückkommen müssen.

Hierher gehört endlich auch die Verwertung des Spiegels selbst, aber ebenfalls nur in beschränktem Sinne: nämlich als Steigerung der körperhaften Wirklichkeit. Zu dem Original tritt, einmal oder gar mehrfach zurück geworfen sein Spiegelbild, das alle sichtbaren Merkmale seines Daseins wiederholend

betont. Es ist ein Zuwachs für unser Realitätsgefühl, ähnlich wie Farbe und Textur der Oberfläche den Glauben an die Existenz und Widerstandsfähigkeit der reinen Körperform für sich verstärken, ausser dem Tastsinn gleichsam noch Geruch, Geschmack u. s. w. zur Bestätigung herausfordern, — durch den Augenschein. Wie das Körpergefühl kräftigt sich auch das Raumgefühl am Spiegelbild; aber nur wenn es mäfsig auftritt und die Gränzen des wirklichen Raumes nicht verwirrend durch einander wirft.

Auch solche Raumerweiterung und Gefühlsvervielfältigung ist noch kein vages Schweifen ins Unendliche. Erst mit der Verwertung des Glanzes wird auch die Verwertung der spiegelnden Fläche eine andre. Das aber ist bereits ein Wahrzeichen der späteren Entwicklung, deren Gränzen wir, zur klaren Gliederung in mehrere Phasen, möglichst auseinander halten möchten. Auch hier liegen uns noch Untersuchungen ob, die eine eigne Monographie erfordern und die wertvollsten Beiträge für die Wirkung des Materials in Architektur und Kunstgewerbe versprechen.



IV.

DIE GLANZPERIODE DES BAROCKSTILS
UND IHR INNERER UMSCHWUNG

Die höchste Glanzperiode des römischen Barock, in der eine Reihe hervorragend schöpferischer Kräfte mit einander wetteifert und auf allen Gebieten der Kunst die erstaunlichste Fruchtbarkeit entfaltet, ist zugleich die Zeit eines innern Umschwungs in den Grundprinzipien und enthält deshalb neben der reichsten Ausbildung des Stiles auch schon die Auflösung des bisherigen Charakters und den Beginn eines Neuen nebeneinander.

1.

Giacomo della Porta, der die plastischen Tendenzen Michelangelos am glücklichsten mit dem Hausgesetz der strengen Architektur vereinigt und so die Verarbeitung der Spätrenaissance in den Barockstil, die mit Vignola begann, in immer engerm Anschluss an die Denkweise des gewaltigen Bildners vollzogen hatte, tritt schon unter Sixtus V. (1585

bis 1590) eine Weile zurück hinter Domenico Fontana, dem geschickten Ingenieur, der den Obelisken vor S. Peter aufgerichtet und als bevorzugter Baumeister dieses unternehmenden Papstes die Physiognomie der Stadt so entscheidend bestimmt hat.

Domenico Fontana (1543—1607) mit seinem Bruder Giovanni (1546—1614), dem eigentlichen Brunnenbauer, gehört aber neben Martino Lunghi, dem Älteren, und dessen Sohn Onorio zu jenen Oberitalienern, die von Hause aus handwerklich geschult, als Maurer, Steinmetzen und Bautechniker geschätzt, dem römischen Baugeist eigentlich fremd gegenüber stehen und erst allmählich in den grossen Sinn der Spätrenaissance sich hineinfinden lernen; — hinter den Meistern des Barockstiles bleiben sie vollends zurück. Das Aufkommen dieser Lombarden zu tonangebender Tätigkeit bedeutet also an sich keinen Fortschritt in der Entwicklung, sondern eher ein retardierendes Element, und zwar im schulmäfsigen Festhalten an dem Herkommen der Renaissance.

Nur die Steigerung der Grössenverhältnisse, die damit aller Reize der Einzelform verlustig geht, kennzeichnet ihre Werke als Erzeugnisse dieser Spätzeit, die sich entwöhnt hat, den Menschen in seiner natürlichen Sphäre als Mafsstab aller Beziehungen anzuerkennen, wie es die Hochrenaissance noch im grossartigsten Bau getan. Der Inhalt entspricht aber nicht den Mafsen; es sind die leeren Dimensionen allein, die hier aufgeboten werden; es fehlt das fühlbare Leben, das die Steinmassen und Raumformen geniessbar macht. So wirken sie nur öde und er-

schreckend. Allein in Aufgaben, die von der Renaissance völlig durchgearbeitet waren und in ihrer Ausdehnung an sich übersichtlich bleiben, wie die Cappella del Presepe an S. Maria Maggiore, leistet auch Domenico Fontana (seit 1584) Vortreffliches. Wie dieser reine Centralbau nach Art der Madonna di San Biagio vor Montepulciano erscheint auch die Fassade des Lateranspalastes vor dem nüchternen Innern wie eine Rückkehr zur Renaissance, und zwar zu dem selben Meister Antonio da Sangallo: nämlich zur ursprünglichen Idee des Pal. Farnese, mit absichtlicher Beseitigung aller veränderten Zutat Michelangelos. Das abschliessende Gesims ist ganz nahe über den Giebeln der obern Fensterreihe hingeführt, ja durch Fensterluken im Fries eine noch nähere Verbindung gewonnen, so dass dem Hauptgeschoss mit seiner hohen Obermauer die stärkste Massenwirkung bleibt. In demselben Geiste der Reaktion im Anschluss an Sangallo, also der Renaissance gegen Michelangelos Barockgedanken, die zunächst als Versündigungen erscheinen mochten, sind auch Fontanas offene Hallen gedacht, die als Benediktionsloggia an der Seite der Lateransbasilika und im Erdgeschoss der Fassade vor der Scala Santa entstanden, dann aber ziemlich unmotiviert auch für den Dekorationsbau der Fontana dell' Acqua Paola wie für die Fontana di Termini verwertet werden. Damit aber kommt, neben dem wolmotivierten Beispiel am Seitenpalast (de Conservatori) auf dem Kapitolsplatz, dies Motiv der Raumöffnung auch für Frontansicht in Aufnahme, also eine Auflockerung des

Baukörpers an seiner Aussenseite, welche der Barockauffassung der geschlossenen Masse durchaus widerstrebt. Auch Carlo Lambardo von Arezzo hat es an seiner unglücklichen Fassade von S. Francesca Romana 1615 mit der Einen Ordnung im Sinne Palladios zu vereinigen gesucht, und der ernste Römer Giov. Batt. Soria vermochte es über sich in der Vorhalle von S. Crisogono 1623, an S. Caterina da Siena und S. Gregorio Magno in Monte Celio 1633. Dazu gesellt sich noch ein andres Motiv, das direkt aus Oberitalien übernommen wird: die beiden Glockentürme über den Rücklagen der Fassade von S. Atanasio de' Greci von Martino Lunghi und der Trinità de' Monti von Domenico Fontana. Es ist ein Erbteil des Mittelalters, von den Gränzen der nordischen Kunst stammend, das mit seinem Kompositionsprinzip dem plastischen Streben nach Einheitlichkeit und Gipfelung der Mitte gradeswegs zuwiderläuft. Statt der Einen Vertikale als Dominante des Hochdrangs, mit ihren untergeordneten symmetrischen Absciten, stehen hier zwei Höhenlote symmetrisch nebeneinander und die Mitte sinkt zum abhängigen Bindeglied herab, das nur den Durchgang in das Innere des Langbaues enthält.

So wundern wir uns nicht, wenn Domenico Fontana als Baumeister von S. Peter auch auf den Wunsch eingieng, dem Centralbau ein Langhaus vorzulegen, das neben seiner westlichen Tribuna wol sicher das nämliche Paar von Glockentürmen erhalten hätte, wenn auch vielleicht selbständig daneben wie einst Sangallo an der Madonna di S. Biagio vor

Montepulciano oder in seinen Plänen für S. Peter selbst sie vorgebildet hatte. Indes, er hat nur den Kuppelbau, den Giacomo della Porta bis an die Laterne geführt, mit einer kleineren Wiederholung des säulenumkränzten Tambours und einem geschweiften, von Konsolenreihen gestützten Helm bekrönt, so dass dieser Aufsatz wieder selbständig werden will im Sinne der Renaissance. Dann fiel er 1592 bei Clemens VIII. in Ungnade und zog sich nach Neapel zurück, wo er den riesenhaften, aber langweiligen Königspalast erbaute.

Neben den Lombarden, zu denen auch Flaminio Ponzio mit seinem Quirinalsbau gerechnet werden darf, drängen Toskaner heran, die durchaus noch von Prinzipien der Renaissance erfüllt sind. So Francesco da Volterra und der Maler Luigi Cardi genannt Cigoli, der ebenfalls einen Entwurf für den Langhausbau von S. Peter zeichnen musste und 1613 in Rom gestorben ist. So auch Annibale Lippi, der seit 1590 die Villa Medici einem Umbau unterzog, dem sie jedenfalls entscheidende Charakterzüge verdankt. Die offene Säulenhalle an ihrer Rückseite mit dem mittleren Rundbogen erinnert an Vasaris Uffizienmitte, die Nischen in der Mauer, der Schmuck von Reliefs, Kränzen, Medaillons, die sich zum Teil übereinander schieben, während die äussersten Nischen leer bleiben, vollführen eine Steigerung gegen die Mitte; aber die Üppigkeit und Flachheit dieser Ausstattung lässt doch keinen Zweifel über den Sinn als „geschmückte Wand“, bei der von plastischer Gestaltung um eine Höhenaxe nicht die

Rede sein kann. Zu beiden Seiten treten vielmehr die Flanken als Einfassung dieser Schlusswand und der untern Raumöffnung hervor, und der Aufsatz auf dem Dach des Hauptbaues betont ebenso fühlbar, wenn auch nachträglich, die Gipfelung an deren äussersten Endpunkten der Breitenaxe, jenen Flügelbauten der Rückseite entsprechend, mit ihren zwei Türmen, als symmetrisch emporsteigendem Paar und gleichmäfsig ausgedehnter Verbindung dazwischen [1]). Daran reiht sich, die nämlichen Gesetze nur noch deutlicher ausprägend, um 1615 die Villa Borghese, die Hans von Xanten, Giovanni Vasanzio genannt, entwarf. Der umfassenderen Anlage des grossen Parkes entsprechend setzt sich das Casino an seiner Gartenseite viel energischer mit der zugehörigen Umgebung auseinander. Die Front gegen die Landstrasse ist kaum von Belang ausser durch die Breitendimension des gleichmäfsig verlaufenden dreigeschossigen Traktes, der durch Ecktürme flankiert wird, also die nämliche Symmetrie ohne Ausbildung eines dominierenden Mittelgliedes aufweist. Nach dem Garten zu öffnet sich der Baukörper in einer Bogenhalle toskanischer Ordnung mit hoher Attika und bekrönender Balustrade, hinter der die offene Terrasse bis an den Hauptbau reicht; aber diese Loggia wird durch weitausladende zweigeschos-

1) Vgl. hierzu auch die Ansicht der Benediktionsloggia am Lateran mit den beiden älteren Türmen aus dem Quattrocento dahinter und dem Obelisken in der Mitte des Platzes davor, z. B. im Holzschnitt Le cose maravigliose dell' alma città di Roma, 1595, pag. 7.

sige Eckrisalite eingeschlossen, die sich turmartig vorschieben. Diese Flanken sind freilich keine freien selbständigen Teile, sondern bleiben im Baukörper stecken, aber im Ganzen waltet doch deutlich das Gefühl der Auseinandersetzung mit der umgebenden Natur, — und sehr bezeichnend wird in der Mitte grade, wo wir bei statuarischer Gruppe die Gipfelung an vertikaler Dominante erwarten, hier völlig auf plastische Gestaltung verzichtet und die Lagerung in die Breite betont, um dem Zusammenhang mit dem Ganzen der Parkanlage sein Recht zu lassen. Die Belastung der Arkaden mit einer Attika, die Gliederungslosigkeit der Mauer, der Ersatz der Pilaster durch Lisenen, ja die schlichte Zwischenlage, die, der Attika entsprechend, die beiden Geschosse der Eckrisalite durchsetzt, wie eine Schachtelung im Gewächs, alles das sind Barocksymptome; aber das Motiv der geschmückten Wand im Schutz der vortretenden Flanken ist etwas durchaus Malerisches und ebenso die Gesamtanlage, mit ihrer allseitigen Beziehung zum Parke.

„Um gerecht zu sein," schreibt von der Landvilla wenigstens auch Wölfflin, „muss man stets im Auge behalten, dass die Architektur gar keine selbständige Rolle spielen will. Das Haus ordnet sich der Umgebung bescheiden ein." — Damit aber würde die Baukunst hier nicht nur des monumentalen Charakters sich entwöhnen, sondern eben durch ihre Einordnung in den weitern Zusammenhang der Gartenanlage wie der Gegend umher einem ganz andern Prinzip unterstellt als dem plastisch-monu-

mentalen, das wir im Barockstil Michelangelos als herrschendes anerkannt. Der leitende Gesichtspunkt, der dann die ganze Ökonomie des Kunstwerkes bestimmt, ist nicht mehr der des Bildners, sondern des Bildes, nicht mehr der plastisch-statuarische, sondern der malerische. In der Baugruppe des Casino Borghese wie an der Rückseite der Villa Medici zeigen sich solche Willensäusserungen meines Erachtens ganz zweifellos. Hier tritt wirklich ein, was vorschnell von der Barockarchitektur im Allgemeinen gesagt worden ist: „sie geht Wirkungen nach, die einer andern Kunst entlehnt sind: sie wird malerisch."

Daher das Motiv der geschmückten Wand, das die Freude an der belebten Fläche, am Bildeindruck verkündet, daher die Tendenz des ganzen Baues in die Breitendimension, als abschliefsender Hintergrund einer perspektivischen Ansicht vom Standpunkt des Beschauers aus. Es ist kein Wachstum mehr, das von Innen heraus den Keim des eigensten Wesens in der Körperform um ein Rückgrat, eine Richtungsaxe nur entwickelt und im Interesse beharrlichen Bestehens die feste Geschlossenheit der Masse bewahrt, sondern es ist von Innen her die mannichfaltige Vermittlung nach Aussen, von Aussen her die Zusammenfassung mehrerer Körper im Raum, nicht ihrem Kern, ihrem Wachstum nach, sondern nach ihrer Erscheinung von einer Seite her. Es ist die Auffassung ihres Zusammenhanges im Nebeneinander und mit der Welt umher, die hier waltet, und dieser umfassenderen Einheit zuliebe wird geordnet, verbunden, bezogen und ausgeglichen.

Diese Tendenz auf Vermittlung des Baukörpers mit seiner Umgebung ist aber, wie wir uns bei Bramante und Antonio da Sangallo noch klar gemacht, ein Erbteil der Renaissance, eben dort schon vom Villenbau auch in den Palastbau eingedrungen. Das strenge Prinzip plastischer Gestaltung der Körpermasse, das Michelangelo dagegen verfolgte und sein Nachfolger Giacomo della Porta selbst in der Aufnahme der Tiefendimension durchzuführen bestrebt war, wird nun durch das erneute Andringen der Renaissance wieder in Frage gestellt. Und nun erst, in der Tätigkeit der Oberitaliener und Toskaner in Rom, können wir glauben, es sei auf eine „Annäherung der beiden Gebiete“, der Villen- und Palastarchitektur, der Villa suburbana und Villa rustica abgesehen, wie Wölfflin schreibt. Diesen Schritt vollzieht, — und deshalb habe ich die vorbereitenden Beispiele hierher genommen, — nicht Giacomo della Porta, sondern Carlo Maderna, der Oberitaliener, der Neffe des Domenico Fontana, der die verlorne Stellung seines Oheims wieder errang und der Nachfolger des Francesco da Volterra wurde.

Als Carlo Maderna (geb. zu Bissano am Comersee 1556, aber schon jung nach Rom gekommen) nach dem Weggang Fontanas in Rom festen Fufs zu fassen versuchte, waren ihm zunächst angefangene Aufgaben Anderer zugefallen, wie Chor und Kuppel von S. Giovanni de' Fiorentini, S. Giacomo degli Incurabili, die Francesco da Volterra unvollendet hinterlassen, und besonders der 1586 begonnene Palazzo Lancelotti. Grade dieser Bau erinnert, wie

Gurlitt mit Recht hervorhebt, durch die Hofanlage an die Blüte der Hochrenaissance in Genua; die zierliche Doppelloggia an der einen Seite, deren Arkaden auf toskanischen Säulen ruhen; die reiche plastische Dekoration der Türen ist mit voller Liebe ausgeführt. Die festlich schmückende Verteilung geschmackvoll umrahmter antiker Reliefs, — sollte sie vor dem Obergeschoss entstanden sein, das dem Carlo Maderna zugewiesen wird? — Mit dem Schmuck durch antike Reliefs sehen wir Maderna auch den Hof seines selbständig erbauten Palazzo Mattei di Giove (um 1602?) ganz ähnlich beleben, dessen eine Schmalseite sich bereits, nur durch eine niedrige Mauer getrennt, gegen den Garten öffnet, während die andre hinter der Strafsenfront gelegene mit dreimal drei Arkaden über einander, diesem Ausblick zuliebe so luftig gestaltet ist und zu den Langseiten, die den geschlossenen Charakter bewahren, in bewusstem Gegensatze steht.

Im Hof des Palazzo Chigi an Piazza SS. Apostoli (später Colonna di Gallicano, jetzt Odescalchi) hat Maderna noch im weiteren Verlauf seiner Tätigkeit ebenso unzweifelhaft zu den Motiven der Renaissance zurückgegriffen. In dem später von Bernini vollendeten und hernach sehr erweiterten Bau gehört ihm jedenfalls „das Palladiomotiv mit schönen toskanischen Säulen, darüber die Gliederung durch ionische Pilaster mit Bogen und eingestellten Fenstern dazwischen."

In den letzten Jahren seines Lebens 1624—1629 begann er dann noch den epochemachenden Bau

des Palazzo Barberini für den Nepoten Urbans VIII. Der Grundgedanke ward offenbar durch die besondere Lage des Bauplatzes mitbestimmt, so dass er nicht nachträglich erst entwickelt sein kann, und hängt ausserdem mit den oberitalienischen Tendenzen der lombardischen Künstlerfamilie, zu der Maderna gehört, wie mit seinen eignen Anläufen in Pal. Mattei di Giove so notwendig zusammen, dass wir nicht zweifeln können, die entscheidende Tat für ihn in Anspruch zu nehmen. Es ist die vollendete Verbindung zwischen dem römischen Palastbau und der Villa suburbana, und zwar mit völligem Verzicht auf den Binnenhof zu Gunsten der offenen Vermittlung mit Garten und sonst umgebender Anlage. Nicht ein einheitlicher geschlossener Baukörper ist vorhanden, sondern zwei Hälften, die nach Aussen besonders gegen die Piazza zu den ernsten Charakter römischer Paläste bewahren; aber zwischen beide parallel laufende Kolosse schiebt sich gegen die Hauptstrasse zu ein verbindendes Mittelstück, so dass die Schmalseiten der beiden Flügel links und rechts wie Eckrisalite vorspringen und turmartig über die Höhe dieser Mittelfront emporsteigen, die ihrerseits ganz den offnen Charakter der Villa und zwar der Gartenseite zur Geltung bringt. Das ganze Erdgeschoss erscheint als Eingangshalle, deren rusticierte Pfeilerarkaden von einer toskanischen Pilasterordnung mit reichem Triglyphenfries eingeschlossen werden. Nur in der Mitte treten Säulen als Träger des Balkons hervor Das Obergeschoss hat eine ionische Halbsäulenordnung, von Lisenen begleitet, zwischen denen „die

Rundbogenfenster wie in Füllungen hineingezeichnet erscheinen". Hier aber hat wol, wie vermutet werden darf[1]), schon der Nachfolger die perspektivische Durchführung der schrägen Gewände hinzugetan, und die oberen Teile erweitert, während Maderna wahrscheinlich die Doppelloggia mit einem geschlossenen Halbgeschoss beenden und somit dem Hauptgesims der Flügelbauten unterordnen wollte.[2])

Die innere Anlage des Vestibüls folgt, die beiden Seitenkoulissen weiter führend, schon ganz dem Gesetz der Bühnenperspektive, die den entscheidenden Kernpunkt für die Rechnung des erfindenden Architekten ausser Zweifel stellt. Auch sie bezeugt den Übergang vom plastischen zum malerischen Standpunkt und eröffnet die Reihe der umfassenden Barockanlagen des reichen Stils, die überall, wo sie vorkommen, so wesentlich zur Verschönerung des Stadtbildes beitragen.

Aber wenn wir diese durchgreifende Neuerung in Rom bei einem Angehörigen der selben Baumeister

1) Doch scheint auch Giovanni Fontana dergleichen schon ausgeführt zu haben, vgl. Falda, Fontane di Roma „Teatro della Villa Borghese di Mondragone a Frascati".

2) Ich stimme dieser Ansicht Gurlitts vollständig bei, indem ich daran erinnere, dass Maderna nicht allein die Fontana di Acqua Paola vollendet, sondern auch wol die Benediktionsloggia an S. Giov. in Laterano weitergeführt, sowie Sonstiges mit Giovanni Fontana gearbeitet, also mit den Unternehmungen dieser Art in Verkehr gestanden hat. Vgl. auch den Wandbrunnen des Domenico Fontana „a Ponte Sisto in capo strada Giulia", und der frei stehenden „su la piazza della porta del Popolo sotto la guglia" bei Falda a. a. O.

erklärlich finden, die an den Alpenseen daheim im Dienst der Mailänder oder an der Riviera im Dienst der Genuesen den heitern Charakter des Villenstiles und der Säulenhallen am Äussern wie im Innern der Paläste zur Geltung brachten, so dürfen wir andrerseits nicht vergessen, dass Carlo Maderna seine Überlegenheit über die ältern Landsleute in Rom grade dadurch bewies, dass er mit vollem Verständnis auf den Barockstil des Giacomo della Porta eingieng, ja im Geiste Michelangelos ihn weiter zu führen bestrebt war. Er hatte im Kirchenbau nicht allein die Centralanlage von S. Giacomo degli Incurabili übernommen, sondern den Langhausbau von S. Andrea della Valle und S. Peter bis zur Fassade hin vollendet, und hatte in einem frühen Meisterwerk an S. Susanna ja die glücklichste Lösung des Fassadenproblems selber gefunden. Daneben beweist er in seinen Brunnen wieder die glückliche Gabe, hier den plastischen Grundgedanken des Barock entschiedener als seine Vorgänger zum Ausdruck zu bringen, dort an andrer Stelle zu neuen Erfindungen fortzuschreiten. Besonders berühmt sind die prächtigen Exemplare vor S. Peter. „Das Wasser wird von einem breiten pilzartigen Körper ausgestofsen und fällt auf diese rundliche Fläche zurück,“ so dass der geschlossene Hochdrang des flüssigen Elements noch entschieden vor dem Niederrauschen die Oberhand behält. Auf Piazza Scossacavalli wie am Tor des Belvedere, besonders aber vor S. M. Maggiore wählt er dagegen die oblonge Grundform des Beckens, die sich in die Breite legt.

In der Vereinigung des römischen Barock mit dem Reichtum der Hochrenaissance besteht grade die Bedeutung des Carlo Maderna für die Geschichte des Stiles in Rom. Je mehr er vor die mannichfaltigen und gewaltigen Aufgaben gestellt wird, desto mehr gewinnt das Besitztum der Renaissanceschulung, die er genossen haben muss, das Übergewicht in seinem künstlerischen Schaffen. Er muss Alles aufbieten, was sich irgend an verwertbaren Keimen für Weiterbildung hereinnehmen liess. Und in der Tat, der Geschichtschreiber wird im Voraus die historische Notwendigkeit begreifen: der römische Barockstil musste, um zur vollen Herschaft zu gelangen, um auch im übrigen Italien und der weitern Machtsphäre seiner Kultur Eingang zu gewinnen, zuvor die höchsten Errungenschaften der Renaissance in sich aufnehmen, mit den glücklichsten Schöpfungen der Blütezeit einen Wettkampf bestehen. Wie an S. Peter schon das Ideal der Renaissance im centralen Kuppelbau dem Ideal Michelangelos gewichen war, sich dann aber mit der neuen Forderung der Tiefendimension im Langbau verbunden hatte, so blieb nun noch ein weiteres Problem im Fassadenbau zu lösen übrig, und an diesem Prüfstein mochte der kühnste Hochsinn dieser Künstlergeneration zu Schanden werden, wenn es nicht gelang, eine befriedigende Versöhnung jener Gegensätze zu erreichen.

Wie im Innern des Langhauses, von dem wir bereits gesprochen haben, geht Maderna auch in der Fassade von S. Peter die Wege des Barockstiles, die Michelangelo vorgezeichnet, in den Fufstapfen

des Giacomo della Porta weiter. Ja, er schliefst sich, soviel es möglich war, dem vorhandenen Modell des Meisters auch in den Hauptmassen seines Aufrisses an. Aber er verwertet zugleich die Erfahrungen an S. Susanna und sucht auch hier im Grofsen mit der nämlichen Stufenfolge des Reliefs auszukommen. — Auf frei vortretende Säulen wird ganz verzichtet, nur vier Dreiviertelsäulen in der Mitte, mit dem Dreieckgiebel darüber, als höchste Stufe plastischer Rundung verwendet, sodass der Zusammenhang mit dem Baukörper bewahrt bleibt. Neben dem Mittelrisalit folgt auf beiden Seiten zunächst ein Paar von Halbsäulen mit verkröpftem Gebälk, für die erste Rücklage, dann ein Paar von Halbpilastern, als Einrahmung des folgenden Wandstückes, und endlich mit stark vorgekröpftem Pilasterpaar die neuen Zutaten Madernas, die Eckrisalite, die über die Fluchtlinien des Langhauses hinaustreten, die Fassade somit absichtlich verbreitern und von vornherein bestimmt sind, Türme zu tragen. In den Interkolumnien dieser Reihe von riesigen Trägern unter dem ebenso abgestuften Gebälk kommen die beiden Stockwerke der Langseiten zum Ausdruck. Den drei Haupteingängen entsprechen Säulenpaare unter gradem Gebälk, wie Michelangelo sie am Konservatorenpalast unter das Joch gestellt; in den Eckrisaliten öffnen sich dagegen zwischen den Pfeilerbündeln hohe Rundbogen, deren Scheitel mit der Fensterbalustrade des zweiten Geschosses zusammenstösst. Über die ganze Breite zieht sich die schwere Attika, wie Michelangelo sie gewollt, nur reicher gegliedert

und im Zusammenhang mit untern Teilen in ihrer Plastik abgestuft, so dass in der vielteiligen Gruppe nun neben der niedrigeren Mitte, hinter der die Kuppel aufwächst, von den Nebenkuppeln[1]) notwendig vorbereitet die Türme links und rechts als Höhenpunkte gefordert werden. Diese Türme Madernas bestanden aus einem luftigen Geschoss, das an allen vier Seiten des quadratischen Tempels einen Dreieckgiebel auf korinthischen Ecksäulen zeigt, zwischen denen eine dreiteilige Gruppe von Bogenöffnungen mit einem Paar von Rundnischen neben dem höheren Mittelbogen also eine Art Palladiomotiv eingeschlossen wird. Darüber steigt, von Kandelabern voraus verkündet, eine Laterne empor die aus einem Tambour, von umgekehrt aufwachsenden Konsolen, und einem einwärts geschwungenen Helm mit wulstigem Kegelkopf besteht.

Unverkennbar durchsetzen sich die Formgedanken des Barock grade in diesen letzten Zutaten mit Renaissancemotiven. Und die Lösung des Widerstreites zwischen dem Kuppelbau und dem Langhaus, der grade hier an der Fassade zum Austrag kommen musste, wird garnicht mehr im Sinne des strengen Barockstiles versucht, sondern nach dem Sinne der Hochrenaissance, durch Harmonie zwischen

1) Es ist bezeichnend für die vorherrschende Anschauungsweise, dass nur die beiden vordern Nebenkuppeln ausgeführt worden, auf die beiden hintern, die Michelangelo notwendig dazu gesetzt, ganz verzichtet wurde. Die Vorderansicht wird mafsgebend. Vgl. aber das Projekt zur Vervielfachung der Kuppeln über das ganze Langhaus bei Carlo Fontana, Il tempio Vaticano 1694, p. 423 ff.

den vielgestaltigen Teilen einer mehrgliedrigen Gruppe, ganz ähnlich wie es in Sangallos Plänen für S. Peter vorbereitet war. Aber auch nach dieser Richtung konnte keine Übereinstimmung aller Teile unter einander und mit dem Ganzen erreicht werden, dem widerstrebte schon die Proportionalität des organischen Wachstums in den untern ganz michelangelesk angelegten Teilen; sondern mit allen Reizen der Renaissancce war nur eine spielende Täuschung über die eigentliche Schwierigkeit hinweg erreichbar. Und diesen gefährlichen Weg betritt Maderna, indem er vom plastischen Standpunkt zum malerischen übergeht und auch den Beschauer dahin verlockt, ja durch künstliche Mafsnahmen dahin drängt. Wie an S. Susanna die Langseiten der Basilika durch Mauern neben der Fassade dem Blick des Betrachters entzogen sind, so geschieht es hier an S. Peter durch die Turmvorlagen an den Ecken der Front. So muss auch hier wie dort die Frage nach dem organischen Zusammenhang der Stirnseite mit dem übrigen Baukörper unbeantwortet bleiben, oder die aufsteigenden Zweifel werden vertuscht, — bis die hinten aufsteigende Gruppe der Kuppeln sie gebieterisch wiederholt. Um des ersten, so oft entscheidenden Eindrucks willen, geht Madernas Fassade so sehr in die Breite, folgt eben jener Tendenz, die wir bei S. Susanna leise schon sich melden sahen, nun nolens volens entschiedener. Und folgen wir der künstlerischen Ökonomie weiter nach, so erkennen wir selbst von dem festen Standpunkte aus, der uns dieser geschmückten Wand gegenüber an-

gewiesen wird, also zum Hintergrund des weiten Platzes, — dass die Faktoren, die hier zusammen wirken sollen, einer in sich zwiespältigen Rechnung entspringen. Die mittlere Fassade, d. h. die Stirn des Langhauses, soweit seine Breite wirklich reicht, ist eine Reliefkomposition wie S. Susanna, nur fünfgliedrig abgestuft. Die Ecktürme jedoch sind Vollkörper, die nur einer Gruppe von Körpern angehören können, deren jeder soviel Wert hat wie die einzelne Menschengestalt, also einer statuarischen Verbindung von drei oder fünf organischen Geschöpfen, wie Laokoon und seine Söhne in der Umstrickung der Schlangen. Die Türme weisen auf die Kuppeln des Centralbaues, und die Fassade dazwischen will und kann dort nur dem Langhaus Ausdruck leihen, da ihr Abstand von jener Vertikalaxe jede sichtbare organische Verbindung aufhebt.

Madernas Tod verhinderte die Ausführung der oberen Abschlüsse, wie er sie beabsichtigt hatte, und überlieferte damit wieder andern Händen ein dringendes Problem, dessen Erledigung für die Geschichte des Stiles von ausserordentlicher Wichtigkeit war. Ein Ausgleich zwischen der ersten und der dritten Dimension musste versucht werden, und es unterlag kaum noch einem Zweifel, dass er mit Hülfe der Breitendimension allein zu erreichen sei.

2.

Madernas Nachfolger am Bau der Peterskirche wie des Palazzo Barberini ward Giovanni Lorenzo Bernini, der, 1599 von florentinischen Eltern in Neapel geboren, seit 1608 mit seinem Vater Pietro, einem geachteten Porträtbildner, in Rom lebte und als Bildhauer schon frühzeitig auch selbst die ersten Lorbeern zu ernten begann. Es ist bezeichnend für den Entwicklungsgang des ganzen Stiles, dass dieser Träger des ferneren Schicksals von der Plastik ausgegangen, sich dann der Architektur zuwandte, und auf Betrieb seines Gönners Urban VIII. auch die Malerei sich angeeignet hat, so dass er alle drei Künste mit voller Meisterschaft auszuüben im Stande war.

Die berühmteste Leistung des jungen Bildners, mit der die Aufmerksamkeit der vornehmen Liebhaber gewiss gewonnen ward, die Marmorgruppe von Apoll und Daphne in Villa Borghese gewährt auch uns noch den besten Ausgangspunkt für die Erkenntnis seines Wesens. Die Jünglingsphantasie, die das Werk geboren, bewahrt einen gewissen Grad verschämter Befangenheit und damit die keuschen Reize der Liebespoesie, die er später so keck entweiht hat; aber die künstlerische Empfindung durchdringt seine Arbeit schon bis in die letzten Feinheiten, und die unerschöpflichen Mittel seiner Technik scheinen kein Hindernis mehr zu kennen, dem Marmor die zartesten Regungen des Seelenlebens mitzuteilen. Vorbilder der Form wie des Ausdrucks gehen bereits mit einer Geschmeidigkeit zusammen,

die ausserordentliche Begabung voraussetzt, aber auch die eigentliche Sphäre ihrer Gestaltung mit einer Sicherheit dartut, die nicht für diesen besondern Gegenstand allein gilt, sondern die Organisation seines Geistes überhaupt bezeichnet. Man stelle sich nur den Apoll von Belvedere neben diesen Apoll, der unter Berninis Augen und Hand aus ihm hervorgegangen. Neben der Grossheit der Form, die auch dieser glänzenden Verkörperung des delphischen Gottes noch eigen ist, bei Bernini graziöseste Schlankheit; neben der elastischen Beharrung des Siegers im Heraustreten hier geschwindeste Bewegung des Liebhabers nach dem Ziele, wo die Fliehende festwurzelt und die hülfesuchenden Arme in die Lüfte breitet, während aus den Fingern schon Lorbeerzweige wachsen und die Rinde schützend den Liebreiz ihres Leibes umspannt. Und so wandelt sich in Beiden der eilende Lauf in den Aufschwung des kritischen Augenblicks, in dem sie hier erstarrt sind. Schon „dies Übermafs des Momentanen“ ist als Übersetzung des Apoll von Belvedere eine ganz erstaunliche, für den Geschmack der Zeit wie für das eifrigste Bestreben dieser Künstlergeneration entscheidende Äusserung. Sie war nur möglich, wenn jede Anwandlung, durch leibliche Wucht und geistige Kraft zu wirken wie Michelangelo, dem Bildungsgang des jungen Meisters fern geblieben war.

Sein Vater, bei dem er geschult ward, muss als ächter Florentiner auch in Neapel und dann in Rom dem Bekenntnis der Spätrenaissance treu geblieben sein, und bei aller technischen Verfeinerung seiner

Mittel und aller gewissenhaften Vertiefung seiner Naturstudien doch neben den Bildnissen, die grade dabei vortrefflich gediehen, in der Gestaltenbildung und Formensprache seiner Idealfiguren an der alten Tradition aus den Tagen des Andrea Sansovino her festgehalten haben. Es ist die Schlankheit und Eleganz der Manieristen, von denen auch der Sohn herkommt, nur gesteigerte Lebendigkeit der Bewegung und abgefeimte Natürlichkeit in der Wiedergabe der Haut, der Nägel, der Haare, selbst wo die glänzende Politur den Eindruck des Wirklichen wieder verschiebt. So reiht sich das römische Beispiel etwa zunächst an die Bronzefiguren kauernder Jünglinge, mit denen der Florentiner Taddeo Landini den Schildkrötenbrunnen des Giacomo della Porta, die Fontana delle Tartarughe von 1585 geschmückt hatte. Sie haben dieselbe toskanische Hagerkeit, wie Michelangelos Giovannino, und die Gelenkigkeit wie seine Überschüssigen in der Sixtina, aber fast in umbrische Zierlichkeit zurück übertragen, wie bei Bernardino Poccetti. Das ist auch die Figurenart, die Pietro da Cortona in seine Stuckgebilde zum Schmuck der Decken und Simse dann im Palazzo Pitti aufnahm, und in Rom nicht minder verwertete. Der Cortonese arbeitet ja mit Bernini zusammen für die Familie Urbans VIII. Aber die Formensprache des Letzteren steht für die Jugendwerke früher fest, als die Berührung im Pal. Barberini erfolgte, und weist auf einen andern Ursprung hin.

Die Typen der Köpfe und die Behandlung des Fleisches, der Zug der Körperbewegungen wie der

Fluss der Gewänder sind in Berninis Apoll und Daphne schon nicht florentinisch, sondern ganz nach Correggio gebildet, dessen berühmtesten Ölgemälden sie nachweisbar Stück für Stück entnommen sind. Und diese Wahl ist wieder charakteristisch und entscheidend. Während die Carracci immer mehr die grossformigen Deckenmalereien Correggios in Fresko bevorzugen, die am meisten ihrem Bedürfnis nach Wucht und Fülle entsprachen, hält sich Bernini an die Staffelbilder und muss einen ganzen Schatz von Studien daraus zur Hand gehabt haben. Seine Übersetzung dieser gemalten Vorbilder in die Skulptur ist nur aus voller Freude an den malerischen Vorzügen erklärbar, wenn nicht zugleich aus dem fascinierenden Zauber der liebestrunkenen, selig lüsternen Welt, die Correggio so sinnbetörend, und er allein bis damals, zu schildern gewusst hatte. Bernini ist in Allem sein begeisterter Verehrer und sein ausgemachter Nachfolger, auf dem Gebiet der Plastik. Neben Apoll, den das Belvedere bot, hat sofort die Daphne eins von jenen Mädchengesichtern des Malers, deren Unschuld nicht zu ihrem Schutz mit der Einfalt und Üppigkeit junger Gänse gepaart ist. Seine Büfserinnen gleichen Correggios schmiegsamer Magdalena oder Katharina, und selbst der Engel, der die heilige Teresa mit dem Liebespfeil verwunden will, ist ein Bruder Amors auf dem Bette der Danae, d. h. auf einem Bilde des Meisters von Parma in der Gallerie Borghese. Wie die weiblichen Typen und die Idealköpfe Berninis sich zunächst, bis in die allegorischen Personen seiner

Papstgräber hinein, aus dieser Quelle herleiten, so auch seine männlichen Charaktere, wenn später auch „jener gemein heroische Ausdruck", den Pietro da Cortona zu geben liebt, bei dem Bildhauer seine Wirksamkeit fortsetzte, — sobald er ebenso dekorativ zu arbeiten begann, wie etwa im Constantin, Longinus und andern Kostümhelden der Kirche. Correggios Vorliebe für schlanke feinknochige Gestalten mit zarter Fülle des Fleisches, die allmählich üppiger, aufgedunsener ward, überträgt sich nicht minder auf Bernini und erklärt seinen Geschmack von vornherein. Zu den knospenhaften Werken der Frühzeit gehört noch die heilige Bibiana auf dem Hochaltar der Kirche gleiches Namens, die er 1625 mit einer Fassade im schlichten Geschmack des Domenico Fontana versehen hat. Später jedoch giebt er „jugendlichen und idealen Körpern ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht, und durch glänzende Politur vollends widerlich wird," — ja sogar die Art wie Plutos Finger beim Raub der Proserpina (Villa Ludovisi) „in das Fleisch seiner Beute hineintauchen", ist niemand anders abgesehen als dem Liebling des Rokoko, dessen vibrierende Nervosität wir den Marmorgliedern Berninis zutrauen lernen. Von diesem Virtuosen gelenker Beweglichkeit, für die er eben solche Körper braucht, hat er auch das ausserordentlich Transitorische seiner Stellungen und Verschränkungen angenommen, jenes weiche Gewoge, das Correggios Wesen so wandelbar und leicht erscheinen lässt, wie die Wolken, in denen sie wohnen oder zeitweilig in Entzückung

gebettet sind. Der Bildhauer freilich kann die malerischen Reize solcher Anmut nicht immer ohne Weiteres verwerten, weil er über die Haltbarkeit und Kraftleistung jeder Figur genauere Rechenschaft zu geben hat und des erklärenden, vermittelnden, nicht selten verwundbare Stellen verhüllenden Beiwerks entraten muss. Aber auch diese Vorteile sichert sich Bernini häufig dadurch, dass er dem Beschauer den günstigsten Standpunkt, wo er ihn allein haben will, durch zwingende Vorkehrungen anweist, dass er die Beleuchtung dämpft und leitet, ja färbt für seine Zwecke. Neben diesen Künsten des Helldunkels und der Farbentöne verwendet er bei seinen nackten Gliedern den Schein gesteigerter Spannkraft, zuweilen auch wider die Natur, durch Verdoppelung der Furchen und Grate des straffen Sehnenzuges, wie bei seinen Engeln auf Ponte S. Angelo und sonst. Der Wetteifer mit Michelangelos wuchtigem Bau und herkulischer Muskulatur lag Bernini bei solchem Sinn für Eleganz gewiss noch fern. Er sucht den grossen Meister des Barock in andern Dingen zu überbieten: das zeigt der schleudernde David in Villa Borghese, der die heftigste physische Anstrengung des Augenblicks auf die Spitze treibt, bei der das natürliche Gewächs des Leibes, die plastische Schönheit des organischen Geschöpfes so völlig zurücktritt, ja zerrissen wird, dass nicht ohne Grund „eine gemeine jugendliche Natur“ für diese Verkörperung der Schwungkraft gewählt ist; — sie gehört vielmehr notwendig als Unterlage der gläubigen Anerkennung des Bravourstücks dazu. Und Bernini weiss

in diesem Punkt immer was er tut. Je hastiger die Bewegung, die er zeigt, und je weniger innere Motivierung dafür da ist, desto absichtlicher bietet er auch das Gewand zur Begleitung des Motives auf. So erklärt sich ohne Weiteres, was Burckhardt rätselhaft findet, dass Bernini seine Gewänder, bis hinein in die runden Furchen, die „wie mit dem Löffel" in Gallertmasse gegraben scheinen, ganz nach malerischen Massen komponiert und ihren hohen plastischen Wert als Verdeutlichung des Körpermotivs völlig preisgiebt. Seine Faltengebung folgt ebenso durchweg der Weise Correggios! — Dann „verschlingt wol gar die ideale Tracht" zu einem Teil „den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden", und in dieser malerischen Draperie, die den Körper mit andern Faktoren seiner Umgebung vermittelt, erwächst von selber eine Quantität der Materie, deren Aufwand als solche gar nicht in seiner Absicht liegt. Ich glaube nicht, dass „unser Auge recht gut weiss, dass sie faktisch centnerschwer sind", wie uns Burckhardt sagt, wenigstens sollte es im ästhetischen Sehen diese vorlaute Bemerkung des Verstandes nicht hören, nach des Künstlers Wunsch und Willen. Für ihn und seine Zeitgenossen war die Schnellkraft, die er darstellte, so ungewöhnlich stark, dass dieser Eindruck den Sieg davon trug, — gleich gut, ob er uns Modernen nachträglich zu lahm erscheine. Ich erkläre mir auch ein andres Mittel derselben Art nicht mit Burckhardt in diesem Sinne als „pikant gemeintes Interesse", nämlich die „allzu grosse Bildung im

Verhältnis zur Kleinheit der Nische", die Bernini bei einzelnen kirchlichen Statuen zu geben wagt (Siena, Dom, Capp. del voto). „Die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl.", fügt Burckhardt hinzu, und meint wol die Ausgleichung des Missverhältnisses im Mafsstab der Figur zur Nische; aber es fragt sich, wie weit die Stärke des Motivs, von dem dieser Bildner ausgeht, der Intensitätsgrad der innern Spannung, die sich darin ausprägt, einer solchen Körpergrösse als Unterlage braucht. In kleinerm Mafsstab und schlankerer Masse erschiene die Bewegung affenartig. — Die Aufmerksamkeit um jeden Preis auf seine Gestalt zu lenken, die jene Wand gebiert, das liegt ihm mehr am Herzen als die Harmonie des Marmorwerks mit seinem Rahmen nur als Stein betrachtet; im Gegenteil, das Überquellen des bildnerischen Dranges über die vorgezeichneten Gränzen war ein Erbteil des Barockstiles, das Bernini in Rom allerwegen vorfand, in Siena somit gewiss nicht fürchtete. Dagegen rechnet er ebenso sicher mit dem Bedürfnis nach Wirklichkeit bei seiner Gemeinde, wenn er den Märtyrern ihre Todeswerkzeuge in natürlicher Grösse beigiebt; „soviel gehört notwendig mit zur Illusion", und ebenso notwendig zur Auffindung oder Ausbeutung eines plastisch wirksamen Motives. Wie sollten sich sonst die Heiligen alle unterscheiden, wenn ihre Leidensgeschichte nicht dabei zu Hülfe kam, oder ein seltsames Attribut, ein unhandliches Instrument dazu beitrug, die innere Erregung nach Aussen zu locken. Da muss Berninis Prophet so gut wie Michelangelos

auffahren, heftig im Buche blättern, und nicht Matthäus allein mit seinem Engel sich unterhalten, so schlecht es zur Sache passen will.

Da rühren wir an das Gemeinsame der ganzen Zeit, dem sich der Einzelne nicht entziehen kann, und dürfen nicht eine Generation für das Erbteil verantwortlich machen, das die vorige ihr hinterlassen. Lehrreicher als alle solche Censuren ist die weitere Frage, wie jede das Überkommene verstand, wie sie es aufnahm und ihrerseits weiter bildete im allgemeinen Drang des Vorwärtsstrebens.

Die Skulptur gieng eben unter Berninis Führung auch hierin getreulich der Malerei nach, die ihr Vorbild geworden war und werden musste, wenn sie selbst aus der langen Lethargie, in der sie seit Michelangelos Ende versunken lag, heraus zu kommen sich bemühte. Denn die Malerei allein war im Stande gewesen, die neuen Bahnen, die der Vater des Barock gewiesen, mit Aufbietung aller ihrer Fähigkeiten zu verfolgen, d. h. die Verinnerlichung zu versuchen, die nach seinem Vorgang bald unentbehrlich ward. Annibale Carracci und Rubens sind auf diesem Wege weitergegangen, und die beiden Prinzipien, die man in dem neuen Stil der Malerei entdeckt: „1. Der Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden, — und 2. die Anwendung des Affektes um jeden Preis", sind weiter nichts als das Vermächtnis Michelangelos, nur müssen sie, zu ihrer genetischen Erklärung, in umgekehrter Reihenfolge stehen; denn die Vertiefung in die Innenwelt, die ganz subjektive, ist bei ihm die Wurzel

des Neuen, und die Verstärkung der natürlichen Grundlage, der physischen Ausstattung so willenskräftiger Charaktere ist nur die notwendige Folgerung, der sich auch Rubens, der geistigem Ausdruckschon von Natur so viel geneigtere Nordländer, nicht verschloss. Grade von diesem Gesichtspunkt aus ist es lehrreich zu sehen, wie der Bildhauer Bernini bei dem dringenden Bedürfnis für seine Kunst angekommen, sich derselben Quelle zuwendet, von der auch Rubens zu Michelangelo und Carracci übergegangen ist, — zu dem Letztling der Hochrenaissance, dem in aller Stille noch erblühten Correggio.

Denn die ganze Künstlergeneration, die jetzt in Rom emporkommt, gehört in ihrem Herzen mehr der lebensfreudigen Überlieferung aus der glücklichsten Blütezeit an, als dem Ernst der Reformation und Gegenreformation. Und was Rubens weder von den Venezianern noch von Michelangelo lernen konnte, wol aber im Studium Correggios vorbereitet hat, die enge, bei ihm innerlichst motivierte Verbindung der Gruppe zum Ausdruck einer bestimmten Handlung, bei Correggio noch mehr Verschlingung der Leiber nur, — das hat auch Bernini von dort herüber genommen und in die Plastik übertragen, die als Körperbildnerin sogar mehr auf dem Standpunkt des Renaissancemalers stehen bleiben konnte als der Historienmaler im Norden.

So erscheint an Berninis Gruppierung mehrerer Statuen zu einem Ganzen auch sofort ein neues Prinzip: die Verinnerlichung ihres Zusammenhangs. Eine ganz andersartige Komposition als früher beginnt

mit seinen Grabmälern der Päpste in S. Peter. „Noch Guglielmo della Porta“, sagt Burckhardt, „hatte seine Klugheit und Gerechtigkeit ruhig auf dem Sarkophag Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer als Michelangelos Tag, Nacht und Dämmerungen. Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Scene aufführen; ihre Stelle ist deshalb nicht mehr auf dem Sarkophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auffahrend) ihrem Affekt freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affektes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein . . . .“ Es ist also die Komposition der Kirchenbilder Correggios, die hierher in das Nischengrab übertragen wird, von der Santa Conversazione um die tronende Madonna oder einen bevorzugten Titelheiligen, bis zur Darstellung einer hingebenden Tätigkeit wie die Verlobung der hl. Katharina und die Pietà. Das sind die Normen für die Grabmonumente, wo der Tron in der Mitte selbstverständlich vom Papst eingenommen wird, — und die Scenen der Beweinung, der Martyrien u. s. w. werden ebenso als Altargruppen in Marmor, Bronze oder gar in farbiger Plastik wiedergegeben. So begreift sich selbst, aus malerischen Vorstellungen heraus, das Auftauchen „der scheusslichen Allegorie des Todes in Gestalt eines Skeletts,“ — das hier auf einem marmornen Zettel die Grabschrift für Urban VIII. zu Ende schreibt, dort die kolossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor

emporhebt, unter der sich die Tür befindet, also hier zu Füssen Alexanders VII. sichtlich bestimmt, das Dunkel der Öffnung unten zur Erweckung des Grauens auszubeuten, wie andrerseits die schwerfälligen Massen der Prachtstoffe in ebenso malerische wie unheimlich lebendige Bewegung zu bringen.

Damit hängen auch die übrigen Hilfsmittel zusammen, die Bernini in Anspruch nimmt, um seine plastischen Werke möglichst den Bedingungen eines Bildes anzunähern, je mehr er schon durch die Zulassung dieser Schreckensfigur, die das Gegenteil des plastischen Ideales bedeuten soll, aus den Voraussetzungen der statuarischen und tektonischen Kunst herausgetreten war. Neben dem Knochengerippe braucht er reiche Stoffe, an sich unorganisches Zeug, das dem Wachstum des natürlichen Gebildes ebenso wie dem krystallinischen Gesetz stereometrischer Körper widerstrebt, und braucht sie zur Ergänzung dieser negativen Macht in wirklichen Farben wenigstens, wenn die wirkliche Textur zu vergänglich war. So treten bunte Marmorsorten neben dunkle Bronzemasse, und Vergoldung oder weisser Marmor als höchste Werte zusammen. Wie Rubens giebt er allegorische Wesen neben wirklichen und behandelt diese unpersönlichen Personifikationen wie jener mit dem vollsten Abglanz der Natürlichkeit; aber während der Maler in Farbenunterschieden und nebelhafter Form die Unwirklichkeit der Begriffe oder die Aussergewöhnlichkeit der Begegnung beider Welten kenntlich machen kann, muss der Plastiker mit dem Körper rechnen, der, auch noch so fein-

knochig und schlank gebildet, doch Körper bleibt. So stellt sich der Gegensatz von bleichem Marmor und kräftig dunkler Bronze ein, als die ideale Bezeichnung der geistigen Personen dort, als die reale der leibhaftigen hier. Und so erscheint das Bildnis des Abgeschiedenen zwischen seinen erblassten Vorzügen auf dieser Voraussetzung einer sinnlich plausiblen Stufenfolge von Existenzgraden nun in vollster Lebenswahrheit des irdischen, den Zeitgenossen wolbekannten Individuums. Auch da werden wir überzeugend vorbereitet und unser Glaube kräftig genährt. Nicht nur „mit einem wahren Stolz“ — sondern auch mit vollem Bewusstsein des aesthetischen Bedürfnisses — „legte sich die Skulptur darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ärmel, der Tunica u. s. w. in ihren Kontrasten darzustellen“. Die frühere von diesen Arbeiten Berninis, das Bildnis am Grabmal Urbans VIII., hat besonders „niedliche Partieen sorgfältigster Ausführung, durchbrochene Manschetten, Säume u. s. w.“ Aber stets bewahrt die Gebärde des Dargestellten selbst und der ausserordentlich charakteristische Kopf das entschiedene Übergewicht über all diese stofflichen und technischen Unterlagen. Sie geben das Individuum „nicht idealisiert, aber in freier, grofsartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den gröfsten idealen Aufgaben vertraute Skulptur kann“. Hier zeigt sich also, dass aus den beiden Prinzipien des Barock, Steigerung der Innenauffassung und der Naturwahrheit zugleich, ganz von selbst eine wahrhaft historische Kunst sich entwickelt.

Betrachtet man das Ganze dieser Grabmäler und fragt nach dem künstlerischen Prinzip, das die Einheit zwischen so verschiedenen Bestandteilen innerlich begründet und äusserlich herstellt, so kann wol kein Zweifel aufkommen, dass hier weder architektonische noch plastische Grundsätze mehr entscheiden. Wenn das Monument Urbans VIII. in der Tribuna, als Gegenstück zu dem Pauls III. geschaffen, noch die Selbständigkeit des Aufbaues und die Absonderung der Gruppe wenigstens im Hauptumriss aufrecht zu erhalten sucht, legt sich das Prunkstück zu Ehren Alexanders VII. über einer Seitentür vollends in die Breite. Wie der innere Gehalt nicht in ruhigem Dasein, sondern in augenblicklicher Beteiligung an einem bestimmten Auftritt nur gefunden wird, so vermissen wir den beharrlichen Existenzgrund der allegorischen Personen, der ihr gegenwärtiges Benehmen auch vor und nach dieser monumentalen Anteilnahme garantiert, und nur das Bildnis des Verstorbenen, dessen ganze Lebensgeschichte sichtbar vor uns geschrieben steht, während die Bedingungen der Fortdauer kräftig genug vorhanden bleiben, erhebt den Anspruch auf mehr als eine vorübergehende Beziehung. Auch dieser Eindruck des zufälligen Zusammenfindens verstärkt sich in dem zweiten Beispiel dadurch, dass die beiden Begleiterinnen nicht auf gleicher Höhe stehen, so dass die Gruppe beweglicher Wesen nirgends als im Schwerpunkt des Tronenden an die Gesetze stabilen Gleichgewichts erinnert. — Damit ist auch in der Anordnung der Körper zu einander, — ganz abge-

sehen von ihrem ungewöhnlichen Platz, wo niemand dauernde Wohnung sucht, — an einem Kardinalpunkt die Wendung zum Malerischen eingetreten. Malerische Grundsätze walten aber auch zur Herstellung der Einheit schon im Ersten. Die Verbindung der wirklichen Person des soeben dahingeschiedenen Papstes mit den Verkörperungen abstrakter Ideen, die neben solchem Individuum doch nicht für voll angesehen werden, die Zusammenstellung verschiedenartiger Stoffe, die zur Unterscheidung dieser Wirklichkeitswerte beitragen, sie verlangten beide wenigstens für den Augenschein ein gemeinsames Medium, in dem sich alle Gegensätze vermitteln, und alles Gemeinsame zum Bilde in einander fliesst. Absichtlich sind die Farben des Materiales auf einander gestimmt, in Auswahl und Tönung, und die Vergoldung der Bronze wie die Politur des Marmors steigert den Schein einer einheitlichen Atmosphäre, die der Maler mit Luft und Licht darzustellen im Stande ist, denen der Bildner nur heimlich entgegenzukommen vermag. Das ist der Sinn der Politur, die man so gern nur tadelt; ihr Schimmer hebt in dieser Anwendung einen Teil der körperlichen Bestimmheit auf, denn mit den Reflexen zerstreut sich der harte Rand des massiven Volumens, verflüchtigt sich die Erinnerung an Stofs und Druck der Sachen im Raum, verschwimmt das Sonderdasein in den Strom des allzeit wechselnden Geschehens, als dessen Träger Licht und Luft, Schatten und Nebelschleier uns allen vertraut sind.

Wie in diesen beiden Hauptwerken seiner aus-

gereiften Bildnerkunst, zeigte sich aber die malerische Tendenz schon in den Jugendwerken Berninis: wie in der flüchtigen Bild-Erscheinung, die seine Marmorgruppe Apoll und Daphne mit allen erdenklichen Mitteln der Technik wiederzugeben trachtet, so in seinen Bildnissen, die denen Urbans VIII. und seiner Familie im Pal. Barberini vorausgehen. So ist auch die Grabbüste des spanischen Juristen Pedro Montoya († 1630), diese „edle leidende Physiognomie" in der Halle hinter S. M. in Monserrato, deren trefflichste Behandlung Burckhardt bewundert, nichts andres als ein authentisches Werk des Lorenzo Bernini. Und die schwunghaft vorgetragenen Halbfiguren sonst, in „denen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen," — wem verdanken sie ihre künstlerische Einheit, wie ihre lebendigen Reize, wenn nicht der malerischen Auffassung und Verschmelzung dieser Bestandteile, als Bild?

Nach solcher Bekanntschaft mit dem berühmten Bildhauer sind wir erst recht vorbereitet, seine Laufbahn als Architekt mit vorurteilsfreiem Blick zu verfolgen. Schon seine erste Leistung (1625), die Fassade von S. Bibiana, eine „schlichte, mafsvolle und streng in den Formen des Domenico Fontana gehaltene Anlage", beweist, wie verkehrt es ist, den Charakter seiner Baukunst von vornherein nach dem Tabernakel des Hochaltars von S. Peter zu beurteilen, das er 1633 vollendet hat. Als ob dieser Meister

ein Dekorationsstück nicht besser von Architektur zu unterscheiden gewusst hätte als seine Kritiker im 19. Jahrhundert! Da wird die tölpelhafte Chronologie schon zum gröberen Fehler.

Seine Tätigkeit an Palazzo Barberini zeigt durchaus das ernste Studium strenger Vorbilder, ja in den Einzelformen einen entschiedenen Anschluss an Vitruvianer wie Vignola. Seine Treppe, an der rechten Seite des Vestibüls anschliessend, ist eine in sechs Windungen aufsteigende, vergrösserte Wiedergabe der Wendelstiege im Schloss von Caprarola, aber bezeichnender Weise aus der kreisrunden Form ins Oval übertragen. Die Treppe zur Linken umzieht mit vier Armen ein mittleres Quadrat. Hier wie dort ruhen die Stufen auf einem ansteigenden, von gekuppelten toskanischen Säulen getragenen Gebälk und gewähren so einen Reichtum lebendiger Bewegung und perspektivischer Reize, die im damaligen Rom nicht Ihresgleichen hatten. Und der Vorsaal im Piano nobile hat wieder die ovale Grundform, wie das Vestibül für die Einfahrt darunter, aber beide — wieder sehr charakteristisch — mit der längeren Axe nicht mehr in die Tiefenrichtung, sondern in die Breite gelegt; denn so eben bietet der Innenraum für den Eintretenden die günstigste Zusammenfassung in einen Bildeindruck dar und spart die Tiefenwirkung für den grossen Hauptsaal, der sich in der Mitte dieser geschmückten Wand eröffnet.

Eine gewichtige Vorstufe für seine Tätigkeit an S. Peter ist auch die Fassade von St. Anastasia

am Fuss des palatinischen Hügels.[1]) Bei einer Ausbesserung der Kirche im Auftrag des Kardinals Sandova ly Roias war 1606 eine neue Vorderseite mit Vorhalle, also ganz im Sinne der Fontana errichtet, aber im Jahre 1634 stürzten sie bei einem Sturmwind zusammen. So entstand zwei Jahre darauf das Werk Berninis, das im Nuovo Teatro delle fabriche et edificii in prospettiva di Roma moderna (1665) von Gio. Batt. Falda gezeichnet und gestochen vorliegt (Lib. III, 28). Danach erhebt sich als Schlusswand des Hauptschiffes, das von der alten Basilika noch übrig war, ein zweigeschossiges Mittelrisalit mit je sechs schlichten Pilastern gegliedert, so dass wieder ein breiteres Mittelfeld, für die Tür unten und das Fenster oben, und zwei schmälere Seitenteile entstehen, deren Mauer mit ganz glattem Rahmen umzogen wird, und dass die Pilaster, aussen einzeln, nach Innen paarweis zusammenrücken, also eine rhythmische Reihe bilden, die im dreieckigen Giebelfeld mit vorgekröpftem Mittelstück zusammengefasst, in Krönungsgliedern ausgeht. An das Erdgeschoss schliessen sich ebenso einfache von Halbpilastern eingefasste Rücklagen und verbinden den Hauptkörper mit zwei Türmen, die unten gleich den Seitenteilen des Mittelbaues gegliedert auf einem niedrigen, mit Eckkonsolen besetzten Untersatz ein

1) Vgl. Fr. Albertini, Opusculum de Mirabilibus Romae 1510 ed. Schmarsow, Heilbronn 1886, p. 12. Ugonio, Historia delle Stazioni di Roma, p. 61. Crescimbeni, Storia della Basilica di S. Anastasia.

offenes Tempelchen mit Rundbogenstellung in allen vier Wänden und welscher Haube darauf tragen. Es ist also eine möglichst einfach ausgeführte, absichtlich niedrig gehaltene Redaktion der Doppelturmfassade von S. Trinità de' Monti und S. Atanasio de' Greci,[1]) also jener oberitalienischen Beispiele der Lunghi und Fontana, nur mit einer merkwürdigen Neigung in die Breite zu gehen und die Plastik der Glieder zu verflachen.

So wundern wir uns nicht, wenn Madernas Ecktürme für S. Peter auch bei allen Nachfolgern, die am Wettbewerb beteiligt waren, als selbstverständliche Forderung gelten, und wenn Bernini seit 1638 ihre Weiterführung ins Werk zu setzen beginnt. Aber er steigert hier zugleich das Projekt Madernas mit einer reichen, doch formenstrengen Säulenarchitektur, die nur ganz oben in plastischem Schmuck und dekorativer Gipfelung heiter und schwungvoll ausklingt, wie triumphierend über die Masse drunten. Die Türme sollten aus „zwei Ordnungen übereinander bestehen; die Ecken bildeten schräg gestellte Pfeiler, vor denen sich an jeder Seite eine Säule frei verkröpfte und zwischen denen je zwei als Träger der Gesimse eingestellt waren.“ Über der Balustrade des zweiten Geschosses baute sich, durch Statuen auf den Ecken und Volutenanläufe dahinter vermittelt, die durchsichtige Laterne mit ihrer ge-

1) Vgl. auch den kleineren Bau dieser Art, der hinter dem Oratorium S. Andrea vor Ponte Molle auf einer Anhohe bei Falda, III, 37 erscheint.

schwungenen Kuppel und ihren Krönungsgliedern auf. Bernini gelangt also erstrecht zu dem System der Hochrenaissance zurück, „die Teile je als Ganzes und doch wieder im Verhältnis zur Gesamterscheinung zu gliedern". Neben diesen mächtigen Turmbauten würde die Kuppel in der Vorderansicht für den Näherkommenden völlig verschwunden sein, von Weitem betrachtet allein ihre Wucht und Höhe geltend gemacht haben, aber als Glied einer vierteiligen Gruppe.

Indes, der Nordturm, der zuerst angefangen bis an den Helm vollendet ward[1]), veranlasste durch seine Last eine Senkung der Fundamente, drohte Einsturz und musste 1647 wieder abgetragen werden. Damit aber war das ganze Projekt für die Bekrönung der Fassade mit Ecktürmen überhaupt vereitelt, während diese Lösung der Schwierigkeit allein dem neuen Ideal der damaligen Kunst entsprach, ja vom eigenen Geschmack des Meisters so dringend gefordert ward, dass die ehrwürdige Fassade des Pantheons selbst nicht ohne die Glockentürmchen zu den Seiten des Giebels mehr bestehen durfte[2]).

Der furchtbare Querstrich, den die Senkung der Grundmauern durch seine künstlerische Rechnung machte, die Niederlage seiner technischen Sicherheit in den Augen eifersüchtiger Kunstgenossen und die Ungnade seines päpstlichen Bauherrn, haben Bernini

1) Vgl. Carlo Fontana, Il tempio Vaticano p. 267 und 263.

2) Falda giebt sogar zwei Redaktionen dieser später als „Eselsohren des Bernini" verspotteten und neuerdings beseitigten Türme. Lib. I, Taf. 31 und II, 3.

jedoch zu einer gewaltigen Anspannung seiner geistigen Kräfte getrieben und eine neue Lösung der nun vollends überwältigend aufgewachsenen Schwierigkeiten veranlasst, die das gesamte Kapital der bisherigen Entwicklung zusammenfasst. Auch diesen Fortschritt müssen wir aus Werken des Künstlers und dem Gang des römischen Bauwesens herzuleiten versuchen.

Schon an einem andern Bau, den Bernini als Nachfolger Madernas zu vollenden hatte, dem Palazzo Chigi-Odescalchi an Piazza SS. Apostoli zeigt sich an der Fassade sein neues Prinzip in beachtenswerter Anwendung auf den Palastbau, und zwar im Anschluss an die Lage an der einen Langseite des Platzes, der Kirche und den beiden Palästen neben ihr gegenüber. Die Komposition des Ganzen betont die Breitenausdehnung und gliedert sich in drei Hauptteile, so dass ein reicheres Mittelstück von sieben Axen aus den schlichteren Rücklagen von je drei Axen in strenger Symmetrie heraustritt. Das Erdgeschoss dieses Risalites ist als Sockel behandelt, nach florentinischer Art von einfachen Fenstern durchbrochen; nur das Rundbogenportal wird von zwei Säulen begleitet, die einen Balkon tragen. Über dem Gurtstreifen aber steigt eine mächtige Pilasterordnung auf, die die beiden Obergeschosse umfasst und das Hauptgesims mit einer Attika und Statuen trägt. Die Fenster in den Zwischenräumen sind unten mit Säulengewänden besetzt und nach Oben besonders in der Axe entwickelt, oben dagegen mit ausbiegenden Einfassungen umzogen und gradlinig ver-

dacht, so dass dem Piano nobile klar und bestimmt der Vorrang gesichert, aber das einheitliche Wachstum der durchgreifenden Gesamtordnung nirgend unterbrochen wird bis hinauf zum gemeinsamen Kranze. Die Rücklagen sind etwas niedriger, an Stelle des Konsolengesimses mit einer weit ausladenden Kehlung abgeschlossen, und ohne senkrechte Glieder durchweg als Flächen rusticiert. Diese Palastfassade Berninis war bald ein allgemein bewundertes Vorbild: „ein Bau von überzeugendem künstlerischen Gleichgewicht der Glieder und einer durch die römischen Zeitgenossen nirgends erreichten monumentalen Ruhe bei grösstem Reichtum des Eindrucks."

Es ist ausserordentlich lehrreich, sich den Unterschied des ausgemachten Barockstils zu vergegenwärtigen, wie etwa durch einen Blick auf den prachtvollen Palazzo Madama, den der florentinische Maler Luigi Cardi, genannt Cigoli, entworfen und der römische Baumeister Paolo Maroscelli 1642 für Ferdinand II. von Toskana vollendete, oder andrerseits durch einen Blick auf den ernsten Palazzo Sciarra di Carbognano, der auch erst gegen 1640 vollendet sein muss und doch schon zeitlich so weit dahinter zurück zu stehen scheint. Hier noch einmal die alte Strenge in einem letzten sorgfältig berechneten Beispiel; dort der kräftige Hochbau, mit wuchtiger, immer entschiedener von Geschoss zu Geschoss sich nach Oben werfender Plastik und ebenso kühnem Übergewicht des obersten Stockwerks, dessen überhöhende Reihe von Lukenfenstern halb in den schmückenden Fries des Kranzgesimses hineinragt und so auf sehr

geschmackvolle Weise das Durchwachsen der aufstrebenden Elemente durch die Horizontale des Abschlusses motiviert, über der pyramidale Gipfelungen emporsteigen. Unwillkürlich stellt sich bei dem Anblick dieses Baues in Rom die Erinnerung an die üppig prunkenden Paläste Genuas ein, wo solcher Hochdrang schon durch die Lage der Stadt und die Enge des Bauplatzes natürlich sich aufdrängt. Neben diesen Beispielen erscheint Berninis Bau in seiner ursprünglichen Gestalt schon wie eine bewusste Verwertung der Breitenlage, d. h. als der Anfang einer neuen Richtung, der beim spätern Erweiterungsbau desselben Palastes durch Salvi und Vanvitelli in der selben Dimension gar mancher Vorzug zum Opfer fallen sollte. Und wie von selbst schliesst der Übergang in den Platzanlagen Roms von dem Tiefenformat zum Breitenformat sich an. Wo die Längsaxe zugleich als Bewegungsaxe entwickelt wird (wie an Michelangelos Kapitol), geht sie im Monumentalbau an der Schmalseite, auf den alles zustrebt, von selbst in die Höhenaxe über. Wo aber die Längsaxe als Breitendimension, für ruhige Betrachtung aufgefasst, das Übergewicht erhält, da stellt sich auch der Standpunkt der Bildanschauung wie ungerufen ein, d. h. es entwickelt sich jedenfalls das Nebeneinander in der Breite. Dieser Wandel war es, der sich auch an S. Peter vollzog. Aber mit dem Platze von SS. Apostoli gehören noch der Circo Agonale (Navona) und Piazza Campitelli in eine Reihe.

3.

Immer deutlicher beginnt damals neben Bernini, der selbst dazu gehörte, die Mitwirkung der Maler, die sich mit architektonischen Dingen befassten, ihren Einfluss auf die Baukunst zu äussern. Von Cigoli ist mehrfach gesprochen worden. Domenichino, der schon das letzte Bild der Galleria Farnese im Anschluss an die Carracci gemalt, lebt sich zunächst völlig in die plastische Anschauungsweise des Barockstiles ein. Er soll im Innern von S. Andrea della Valle, das er mit grossartigen Malereien geschmückt, entscheidend mit gesprochen haben, wol am ehesten, was die Abstufung der Lichtzufuhr betrifft, noch mehr aber bei S. Ignazio, das seit 1626 direkt nach seinen Plänen durch den Jesuitenpater Orazio Grassi gebaut wäre. Seine Raumgestaltung hier. wie seine Malereien dort bezeugen beide noch das volle Verständnis für den grossartigen Schöpferdrang des strengen Stiles. Doch unwillkürlich macht die vermittelnde Gewohnheit des Malers, Übergänge zu suchen und Zusammenhang zu sehen, sich geltend, wo Plastik und Architektur für sich arbeitend ihre Teile klar gegeneinander absetzen und geflissentlich die Körper sondern, die vor allen Dingen dem eignen Gesetz ihr Dasein und ihr Sosein danken. Und sein persönlicher Sinn ist eher auf das Heitere, das freundlich Helle gerichtet, so dass wir seinen Rat ahnen, wenn S. Ignazio gleichmäfsig lichter wird gegen S. Andrea oder gar gegen den Gesù, das gemeinsame Vorbild sonst. Langhaus und Vierung

gehen einheitlicher, ohne Zwischenglied bis zum Chorschluss ineinander; aber die Reihe der Kapellen ist unter sich durch Öffnungen verbunden, die nach Art schmaler Nebenschiffe wirken, d. h. den fortlaufenden Zusammenhang betonen. Und zwischen den Doppelpilastern der Langhauspfeiler sind Säulen als Trägerinnen der Arkaden eingestellt, und Säulen begleiten die Durchgänge zwischen den Kapellen, so dass auch die Formensprache sich wesentlich erheitert. An der Fassade, die der Bildhauer Alessandro Algardi (1636) ausgeführt, bestimmt sogar die Fläche schon mehr den Eindruck, als wir bei einem Vertreter der Plastik erwarten, und die etwas spätere Ausgestaltung des ganzen kleinen Platzes nach Art eines Teatrino mit wolberechneten Zugängen und durchaus flächenhafter Dekoration der Koulissen bezeugt, wie klar sich die Erbauer gewesen, dass es darauf ankam, die Wirkung dieser Kirchenfront durch künstliche Mafsnahmen vorteilhaft zu unterstützen. Ein letztes Beispiel, die Kirchenfassade für sich allein mit den Prinzipien des Barockstiles selbst (in ursprünglich enger Gasse) wirksam zu machen, ist die von S. Andrea della Valle, die (erst 1665—1670) von Carlo Rainaldi erbaut ward, und auch eigentlich nichts Anderes mehr versucht als die Fläche gleichmäfsig durchzudekorieren. Der Reichtum an Säulen bezweckt eine energisch durchgehende Vertikalteilung, die, allen Vorkragungen auch des Hauptgiebels zum Trotz, sogar in kandelaberartigen Bekrönungen ausklingt. Statt der Voluten sind Engelgestalten zur Vermittlung des Oberbaues mit den

Seitenteilen angebracht, und mit fliegenden Genien, Wappen und andrem Behang wird schon ein übermäfsiger Aufwand getrieben.

Doch neben diesen plastischen Anstrengungen an den Fassaden der beiden grofsartigsten Kirchenräume, die noch der ältern Richtung angehören, kann es nicht zweifelhaft bleiben, dass der Einfluss eines Malers zu den wichtigsten Veränderungen im Stil dieser Baukunst den Anstoss gegeben; es ist wieder ein Angehöriger der florentinischen Schule, wie Cigoli und Bernini auch: Pietro Berettini da Cortona. Er hat um 1636 schon den Innenraum von S. Luca e Martina am Forum geschaffen, der nach Aussen als Baukörper noch viel plastischer gedacht ist. Der Bau zeigt eine Centralanlage mit gleichen, aber im Verhältnis zur Kreuzungskuppel langen Armen, die im Halbkreis schliessen. In diesem Nachklang des aufgegebenen Ideales von S. Peter, der den Ausgleich mit der Tiefendimension in einer Vermittelung der griechischen und lateinischen Kreuzform versucht, wirken auch im Innern die mannichfaltigsten Faktoren im Sinne des Bildeindruckes zusammen. Jonische Säulen tragen die hochgestelzten Bogen der Kuppel und ordnen sich so paarweis vor den Ecken der Vierung, während andre in die Wand gestellte Paare die Altarbauten in den Conchen begleiten, so dass der Blick des Besuchers, kurz nach dem Eintritt, den ganzen Raum in der Breitenaxe umspannend, eine reichgegliederte, in sich bewegte Wand und in ihrer Mitte die perspektivische Vertiefung des Chores mit der lichtspendenden Kuppel

über sich, als einheitliche Anschauung geniefst. Der Architekt, der vor Allem nach Verwirklichung seiner Raumgedanken strebt, stellt sein Gebilde, je reiner er schafft, desto unbekümmerter um Nebenrücksichten als Realität auf seinen Grund und Boden hin; der Maler, der ihm über die Schulter sieht, fragt vielmehr nach den Ruhepunkten der Anschauung und sorgt für den Anblick, den es dem Auge des verweilenden Betrachters gewähre.

Den nämlichen Zweck verfolgt die ganze Umgestaltung des Äussern von S. M. della Pace, die Pietro da Cortona vor 1659 vollendet haben muss. Vor die gradlinige Front der kleinen unter Sixtus IV. erbauten Kirche[1]) legt er im Erdgeschoss eine halbkreisförmige Vorhalle mit gekuppelten toskanischen Säulen und gradem Gebälk; das Obergeschoss wölbt sich minder vor und enthält in der Mitte ein hohes Rundbogenfenster von Säulen flankiert und mit einem Rundbogengiebel überspannt, während ein Dreieckgiebel über dem Ganzen auf mehrfach verkröpftem Gebälk von Eckpilastern getragen wird. An diesen Vorbau legen sich unten grade Flügel, mit bescheidenen Anläufen vermittelt, im Obergeschoss aber links und rechts im Viertelkreis ausschweifende Anbauten, wie eine offne Loggia mit rundbogigen und rechtwinkligen Öffnungen und mit Attika darauf, — so dass die konvexe Kirchenfassade als Mittelrisalit auf dieser konkaven Einfassung doppelt wirksam hervortritt, und der ganze Platz durch dies Schau-

1) Ursprüngliche Fassade bei Schmarsow, Melozzo da Forli p. 258.

stück geschlossen wird. Mit Recht galt es und gilt es als „ein Meisterstück der Berechnung perspektivischer Wirkungen, von erstaunlicher Sicherheit des malerischen Geschickes".

Den Kupferstichen von Falda zufolge wäre 1665 auch schon die Fassade von S. Maria in Via lata dagestanden, wie Pietro da Cortona sie entworfen hatte. Die Stirnwand öffnet sich in einer zweigeschossigen Loggia aus je vier korinthischen Säulen mit weiterem Mittelintervall, das in der oberen Reihe das grade Gebälk durchbricht und im Rundbogen überwölbt in den Dreieckgiebel emporsteigt. Wenn hier die ererbte Formensprache der Architektur in sorgfältiger Bildung, ja nicht selten in überraschender Reinheit sich mit malerischen Absichten verbindet, die zur Heiterkeit der Hochrenaissance zurückzukehren scheinen, so darf es nicht verwundern, wenn auch streng geschulte Baumeister mit Freuden die selben Wege gehen.

So bringt Girolamo Rainaldi (1570—1655), der den Palast der Pamfili am Circo Agonale gebaut hat, entschiedene Neigung zur oberitalienischen Renaissance aus seiner längern Tätigkeit in Modena mit nach Rom, wo er das Professhaus beim Gesù noch mehr im Sinne des Giacomo della Porta zu halten bestrebt gewesen. Seinem Sohne Carlo Rainaldi (1611—1691) gebührt aber wol tatsächlich das Hauptverdienst an der Kirche S. Agnese, die im Anschluss an diesen Familienpalast unter Innocenz X. (1644—1655) entstand. Das Innere verwirklicht in einer geschlossenern Raumbildung als die Kreuzform von S. Luca e Mar-

tina das Vorherrschen der Breitendimension, das Pietro da Cortona dort zu erreichen gesucht hatte. Den Kern des Grundrisses bildet ein Quadrat, dessen abgeschrägte Ecken sich zu Nischen ausrunden, während die Seiten in den Hauptaxen sich zu Armen eines griechischen Kreuzes erweitern; die der Queraxe jedoch sind abermals durch Tribunen vergröfsert, so dass diese Richtung zur unzweifelhaften Dominante wird, und das ganze Innere, das sich dem Eintretenden darbietet, sofort unter dem Gesichtspunkte der Bildwirkung zusammengeht. Auch hier Ecksäulen an den Kreuzarmen, darüber auf hoher Attika Bogen von reichstem Profil, deren zahlreiche Gliederungen erstrecht dazu beitragen, die Tiefe des Querhauses zur Wirkung zu bringen. In der Mitte „die grofse wolgebildete Kuppel, die den Raum mit ruhigem, leicht dämmerndem Licht erfüllt und das überaus kostbare Material zu harmonischem Gesamtton stimmt".

Nach Aussen erfüllt S. Agnese in Piazza Navona in glücklichster Verbindung zweier Türme mit der Kuppel das Ideal der Gruppierung, das bei S. Peter nicht erreicht werden konnte, und verwertet sowol in der plastischen Gliederung, wie in der malerischen Verbindung der Körper alle Errungenschaften, die dort, selbst im missglückten Turmbau Berninis, gezeitigt waren. Aber auch dieses Prachtstück, dessen bewegte Linien ein leichtes Spiel vollführen, das mühelos über die Masse triumphiert, wie es nur der höchsten Meisterschaft gelingt, ist an seiner Stelle nur als Mittelstück eines gröfsern Ganzen gedacht, zunächst mit den geschmückten Wänden der

anstossenden Palastbauten, die an derselben Seite des Platzes sich hinziehen, dessen dominierende Breitenaxe dann mit den berühmten Brunnen Berninis besetzt ward.

Die nämliche Ökonomie, eine Kirchenfassade als bedeutsam ausgebildetes Mittelrisalit zwischen zwei ruhigeren Palastwänden anzuordnen, befolgt Carlo Rainaldi bei S. M. in Portico an Piazza Campitelli, im Auftrag Alexanders VII. (1655—67). Auch dieser Fassadenbau steht — sozusagen — auf den Schultern des Pietro da Cortona. Er steigert die Selbständigkeit der Träger und die Verkröpfung der Giebel und Gebälke, den Abstand zwischen den Fluchtlinien der Rücklagen und frei vortretenden Säulen zu ausserordentlichen Kontrasten von Licht und Schatten. So entsteht in dem fünfteiligen Erdgeschoss mit reich entwickelter Hauptaxe ein wuchtiger Bewegungseindruck, aber nicht der Masse, sondern lauter selbständiger Körper und Flächen, wie im stärksten Hochrelief. Nichts mehr von dem Gegensatz eines unbefriedigten Strebens unten und einer beruhigten Abklärung oben, nichts mehr vom Wachstum nach Analogie organischer Körper, sondern Rückkehr zur Kompositionsweise der Renaissance, wie zur Formensprache der Antike, und doch weder dies noch jenes allein, sondern ein Neues, in seiner Verbindung plastischer und malerischer Tendenzen. Sehr bezeichnend bleibt aber im Kreise der verwandten Aufgaben das völlige Zurücktreten des bildnerischen Dranges zu Gunsten der Fläche an den beiden Kollegiengebäuden zu den Seiten der Kirche.

Nicht minder entschieden verfährt der Architekt im Innern. Kein einheitlicher Raum mehr „aus einem Stück", sondern eine Kombination mehrerer selbständiger Einheiten, durch koulissenartig nach einander vortretende Säulenpaare deutlich von einander abgehoben, deren Zusammenhang sich, wie beim Anblick der Bühne, nur für den Standpunkt bildmäfsiger Betrachtung ergiebt.[1]) Das Ganze besteht aus drei hinter einander liegenden Teilen: zuerst an Stelle des Langhauses ein griechisches Kreuz mit breitem Schiff in der Hauptaxe: „Das mittlere Tonnengewölbe ist schlicht behandelt, hell erleuchtet (und erwartet noch die Bemalung), während die seitlichen Wölbungen, nebst den Kapellen (später in kräftigen Farben ausgeschmückt) sich in geheimnisvoll wirkendem Dämmerlicht befinden." Dann folgt „der quadratische Kuppelraum, in den aus niederm Tambour durch ovale Fester und mehr durch seitliches Oberlicht, der Tag mächtig einflutet". Endlich die Apsis mit dem tempelartigen, an der Rückwand schwebenden Madonnenaltar, auf den die Aufmerksamkeit mit allen Mitteln hingeleitet wird, — also das Ganze „ein Bild, dessen Kompositionsprinzip dem Theater entlehnt scheint".

Immer ist die Perspektive die Führerin, beim Aussenbau wie beim Innenbau und bei der umfassenden Anlage der Strafsen und Plätze, d. h. ein

---

1) Ich mochte in der Tat an die Bibbiena und Guarini erinnern, wie an die obenerwähnte Wirksamkeit des Girolamo Rainaldi in Modena. Vgl. auch Palladios Redentore u. s. w.

wesentlich malerisches Prinzip. Die Piazza del Popolo mit den drei Strafsen, die an einer Seite, dem Tor gegenüber münden, und zur Auszeichnung des Corso zwischen Via del Babuino und Ripetta damals mit den beiden Kirchlein besetzt wurden, und die ebenso radial von der Engelsbrücke gegen den Vatikan laufenden Strafsen des Borgo Leonino sind Aufgaben, die damals von der Architektur als Städtebauerin im grofsartigsten Sinne begriffen und nach künstlerischen Grundsätzen behandelt wurden.

Damit wird auch die Stelle für das Problem von S. Peter bezeichnet, wie Bernini es nun erfasst hat und zu einer Lösung hindurchführt, die der gesamten Baukunst mit einem Kapital von fruchtbaren Gedanken zu Gute kommen sollte. Durch den Zwang, auf die Ecktürme zu verzichten, war die ganze Höhenentwicklung der Fassade vergeblich geworden, der an sich enorme Aufwand des Hochdrangs durch die Masse hin umsonst. Die Breite, nun zwecklos über die Ausdehnung des Langhausquerschnitts nach beiden Seiten vergröfsert, war aller Plastik zum Trotz zur Dominante geworden, und unerbittlich stempelte die Horizontale das Ganze zu einer geschmückten Wand, die gedrückt und schwerfällig ohne allen Zusammenhang vor der triumphierenden Kuppel des Centralbaues zu lagern schien. Berninis Aufgabe war, dem vorhandenen Fassadenkoloss durch künstliche Mittel die Wirkung zurückzugeben, und dies konnte nur durch Anerkennung der Breitendimension als Grundlage der ganzen künstlerischen Rechnung geschehen.

Er nahm deshalb seine Zuflucht notgedrungen zum malerischen Standpunkt, und seine Retterin ward die Perspektive mit ihren täuschenden Mitteln für den Augenschein.

So kommt wieder ein Keim zur Entwicklung, den Michelangelo in seiner Anlage des Kapitolsplatzes der Städtebaukunst eingepflanzt hatte. Wie dort die beiden seitlichen Palastfassaden sich schräg zu dem Mittelbau richten, der als Hauptstück hervorgehoben werden soll[1]), so hier die beiden seitlichen Gänge, die sich der Kirchenfassade zunächst anschliessen und, nach vorn zu näher aneinander rückend, die Senkung des Terrains begleiten, so dass der Blick des Beschauers auf den überragenden Baukörper sich einengt und dessen Höhe um so wirksamer zur Geltung kommt. An die Eckpavillons dieser Gänge, die (obwol 20 m. hoch) noch nicht an die Hälfte der Hauptordnung des Kirchenbaues selbst hinanreichen, schliessen sich als halbkreisförmige Flügel die berühmten Kolonnaden, die den vordern Platz umspannen, so dass er ein geschlossenes, nur gegen die Kirche sich öffnendes Oval bildet[2]), dessen längere Axe sich in die Breite legt und mit dem Obelisken und den beiden Springbrunnen zu dessen Seiten auf den Hochdrang der

1) Vgl. Falda & de Rossi, Nuovo Teatro delle Fabriche I, 10 und I, 11. Letarouilly, Edifices de Rome mod. Tav. 352 ff.

2) Die ursprüngliche Absicht auch die Mitte vorn zu schliessen, also einen ovalen Vorhof zeigt die eine Abbildung bei Falda, die wirkliche Ausführung III, 3. Vgl. Piazza del Popolo und Piazza S. Ignazio, später Carlo Fontana, Il tempio Vaticano 1694 p. 421.

Fassade wie der Kuppel mit ihren Trabanten vorbereitet. Die Kolonnaden selber bestehen aus vier concentrischen Reihen kräftiger toskanischer Säulen mit gradem Gebälk, die in ihrer schlichten Bildung nur den Zweck verfolgen, den Platz in geschlossener Reliefbewegung zu umgränzen, und durch die radiale Richtung auf einen Punkt hüben und drüben die gewaltige Anziehungskraft dieser Pole der Breitenaxe zum Gefühl bringen. Die vordersten, schräg gegen die Mitte des Platzes gekehrten Fronten der beiden ausgeführten Kolonnadenarme wirken wie der vertiefte Rahmen eines Bildes, in dem die springenden Punkte der Queraxe die ersten entscheidenden Raumwerte schaffen, dahinter die innern Eckpavillons der beiden Gänge und endlich die geschmückte Wand der Fassade mit ihren tiefschattenden Öffnungen als abschliessende Skene dasteht. So ist die ganze Umgebung des Baues unter ein wagrechtes System gebracht und für den malerischen Standpunkt, der die Körper mit ihrem Raum im Gesichtsfeld zusammenzufassen trachtet, wirken die Grössen in wolberechnetem Verhältnis. Aber das eigentliche Bauwerk, sowol das Langhaus wie die Kreuzarme, entziehen sich für diesen vorgeschriebenen Anblick und bleiben geflissentlich hinter den Koulissen.

Damit ist der Eindruck, mit dem das vornehmste Heiligtum der christlichen Welt seine Besucher empfängt, durchaus verändert. Nichts mehr von dem gewaltigen Wachstum des Centralbaues mit seinem durchgreifenden Streben unten und sei-

nem Triumph der Vollkraft oben; nichts mehr von dem Ernst der Basilika, die alle frommen Pilger in sich aufnahm und sie sammelnd vorbereitete bis zur Grabstätte der Apostelfürsten; nichts mehr von der erdrückenden Wucht der erdgeborenen Masse, die an der vorgeschobenen Stirn des Ganzen doch immer den Drang zu höherem Aufstieg als leitendes Motiv auch eines langen schweren Ringens anzukünden sucht und zwischen dem Aufwand all der stofflichen Mittel doch die Richtung des vorgeschriebenen Weges auf ein Ziel hin einhält; — sondern festlich und heiter umfängt der säulenumstellte Platz die Scharen, schon weit vor der Schwelle des Heiligtums selber, und lässt sie vor dem Eintritt in den Schatten der Kirche noch einmal die Freuden dieser Welt im Sonnenglanz und Himmelsblau geniessen. Ein umfassender dritter Bestandteil der psychologischen Veranstaltung hat sich vor die beiden andern geschoben, und die Fassade, die früher diese Einführung allein übernehmen sollte, ist nur noch ein letzter Abschluss der Propyläen geblieben, ein Durchgang aus dem weiten Festplatz, der wie ein antiker Tempelbezirk die Stämme mit all ihrem weltlichen Treiben umgiebt, in das trübe Dämmerlicht des geschlossenen Innenraumes, wo dem Gläubigen, der das Heil sucht, erst das erdrückende Gefühl der Belastung und damit reumütige Zerknirschung sich aufdrängt, bevor er am Ende seiner Wanderung, nach eifrigem Bemühen, der Allmacht des dreifaltigen Gottes, wie einer persönlichen Offenbarung, im Wunderbau des Kuppelraumes gewürdigt wird. Vom

Centralbau Michelangelos zum Langhaus Madernas und zu Berninis Kolonnaden hat sich die architektonische Schöpfung von S. Peter zu einer grossartigen Trilogie erweitert, und jeder Teil verkörpert den besondern Geist seiner Entstehungszeit, dreier grundverschiedener Generationen, wie jeder einer andern Dimension als Dominante gehorcht. Der erste verherrlicht die Höhe, der zweite die Tiefe, der dritte die Breite, und bezeichnet so den Entwicklungsgang, den der Baustil durch alle drei Teile der Architektur genommen: vom Monumentalbau unter dem plastischen Gesichtspunkt, zum Innenraum in rein architektonischer Absicht, und endlich zur Gesamtanlage des Platzes, als Städtebauerin von wesentlich malerischem Standpunkt aus.

Bis zum Jahre 1667, wo die letzte Vermittlung der katholischen Religion mit der unverholenen Freude an der Schönheit dieser Welt als vollendete Tatsache künstlerisch ausgestaltet vor Aller Augen stand, hatte sich auf allen Gebieten der römischen Kunst der entscheidende Wandel vollzogen, der hier seine höchste Bestätigung erhält und nun der ganzen Christenheit sich als Vorbild zeigt.

Die Grundlinie der malerischen Anschauung, als welche wir die Breitendimension erkennen, wird nun zur anerkannten Herrscherin in allen umfassenden Anlagen der städtischen Baukunst Roms, die noch heute den Charakter seiner Strafsen und Plätze wesentlich bestimmen. Besonders der alte Circo Agonale wurde durch Berninis Brunnen mit vollem Bewusstsein für die Herrschaft der Bildanschauung

ausgestaltet, wie der Zugang von Palazzo Madama und der Sapienza her gegen den Obeliskenbrunnen in der Mitte sie fordert oder nahe legt. Die Kupferstiche von Falda geben eine sehr willkommene Erläuterung, besonders aus den Tagen Alexanders VII. und Clemens' IX. aus den Jahren 1665—1667, und zeigen uns in den „Vedute delle Fabbriche, Piazze et Strade fatte fare nuovamente in Roma" die damalige Physiognomie der Stadt unter dem Gesichtspunkt, den wir so dringend als den herrschenden betonen. Da verflacht sich unläugbar die Plastik der Einzelformen im Interesse der Flächenwirkung. Die Gesamtgliederung der mächtigen Palastfassaden ist konsequent im Sinne des Hochdrangs entwickelt, aber die durchgehende Pilasterordnung wirkt fast nur noch einrahmend, beschränkt sich auf die Ecken oder weicht, wo sie zahlreicher auftritt, einfachen Lisenen und schlichten Rahmenprofilen, bedeutet also nichts anderes als den Verzicht auf jede der altüberlieferten Ordnungen überhaupt. Dagegen ist die rhythmische Gruppierung dieser Flächen, die Symmetrie in der Breitendimension und die Zusammenfassung mehrerer, sei es neben, sei es über einander liegender Systeme unter einer Dominante in der Mitte überall deutlich. Diese Mitte wird fast immer durch ein eigenes Attikageschoss oder turmartige Aufbauten, mindestens aber durch einen Giebelaufsatz betont. Man betrachte nur den Platz von Campitelli mit den beiden Kollegienhäusern neben S. M. in Portico (I, 32), den bei Monte Giordano, einmal mit dem Haus der Padri di S. Filippo Neri und seinem Uhr-

turm als Mittelstück, einmal mit dem Palazzo Spada in der Breitenlage (I, 22 und 23), oder die „Piazza del collegio Romano ampliata da N. S. Papa Alesandro VII.“ mit der sicher nun erst zurecht gemachten (niemals von Bartolommeo Ammanati verbrochenen) Fassade (Ferrerio Tav. 43) und dem Palast der Doria Pamfili, oder endlich das Spital bei S. Giovanni in Laterano und die Schlossfassade von Castel Gandolfo. Wie bezeichnend wirken die aufgesetzten Halbgeschosse in der Umkleidung des Hospitals von Sto. Spirito (I, 29) oder in der Nachbarschaft von S. M. della Pace neben der Überhöhung des zweiten Stockwerks durch die Lukenreihe am Pal. Gambirasi daselbst (I, 26), an der Sapienza (I, 19), an Pal. Mattei und Pal. Mellini bei S. Caterina de' Funari (III, 29) und als einziges Mittel der Steigerung gar am Senatorenpalast des Kapitols. In solchem Zusammenhang erscheint dann Berninis angefangener Palastbau Ludovisi an Montecitorio mit seinem turmartig vorgeschobenen Eckrisalit (I, 14. 15), wo am Erdgeschoss jene malerisch flächenhaft behandelte Rustica wie in den Felsblöcken des Brunnens auf Piazza Navona auftritt, flache Eckpilaster darüber als Hauptordnung die beiden Geschosse, mit ihren drei schmalen hohen Fenstern, einfassen und endlich noch drei quergelagerte Luken den Fries unter dem Dach durchsetzen.

Das ist das zweite Bindeglied neben Pal. Odescalchi an Piazza SS. Apostoli, das Berninis römische Tätigkeit auf diesem Gebiete mit seinem Entwurf für den Louvrebau in Paris verbindet. Darnach aus-

geführt, wie er 1665 in persönlicher Anwesenheit durchzusetzen versuchte, wäre das französische Königsschloss ein durchaus römischer Palast geworden, nur in seinen Abmessungen von ausserordentlicher Grösse, so dass er ein gewaltiges, ringsum in voller Monumentalität und einheitlichem Charakter geschlossenes Viereck umspannte. Nicht ausgeführt, wie er geblieben, ist er doch eine geistige Tat des römischen Meisters, kaum minder bedeutsam als S. Peter, und gehört als solche zunächst hierher, weil ohne ihn die weitere Entwicklung in Rom, Turin und Neapel unverständlich bliebe, wie Juvara, Fuga, Vanvitelli sie wol vollzogen, aber nicht allein erdacht haben.

In die vier Ecken des Quadrates drinnen wollte er je ein eigenes Treppenhaus mit vierarmigem Aufstieg legen, so dass ein kreuzförmiger Binnenhof entstand, an den sich in der Hauptaxe Durchfahrten und Vestibüle, das Erdgeschoss der Trakte durchbrechend anschlossen. Rings um diesen freien Mittelraum sollten in zwei Geschossen offene Umgänge führen, deren Rundbogen-Arkaden von einer einzigen korinthischen Halbsäulenordnung zusammengefasst wurden, die dann auf mächtigem Hauptgesims noch eine Attika mit Statuen trug. Diese künstlich gesteigerte Dekoration verbarg für den Anblick die noch überragende Höhenentwicklung des nach Aussen tretenden Palastbaues selbst. Auch hier aber stand auf dem sockelmäfsigen Erdgeschoss, mit florentinischen Fenstern in kräftiger Quaderung, nur eine Ordnung mit hohem Konsolengesims und statuenbekrönter Balustrade darüber. Dazwischen waren die beiden

Fensterreihen in vollern Formen als am Palazzo Odescalchi, nämlich mit Halbsäulen, glattem Gebälk und Segmentgiebeln im ersten, Konsolen, Verkröpfung und grader Verdachung im zweiten Geschoss — also denen am Pal. Farnese von Antonio da Sangallo verwandter gebildet. An der Hauptfassade trat ein breites Mittelrisalit mit eilf Fenstern in rhythmischer Reihe und zwei Eckrisalite mit je vieren in symmetrischer Verteilung aus dem Baukörper hervor, und zeigten in dieser fünfgliedrigen Komposition ebenso wol die erweiterte Steigerung von Pal. Odescalchi wie die Verwertung bramantesker Gedanken am Bau der Cancellaria, die Beziehung zum Palast des Kardinals Antonio di Monte von Sangallo [1]), wie zu Pal. Ludovisi an Monte Citorio von Bernini selbst wieder. Das Mittelrisalit hat im Erdgeschoss drei Rundbogentore neben einander, zwischen denen zwei Giganten Wache halten, während links und rechts die acht Fenster sich paarweis zusammen rücken. Acht Halbsäulen darüber verteilen sich so, dass die mittleren vier eng gereiht über den Toren stehen und diesen entsprechend drei Fenster jedes Geschosses einschliessen, während die beiden äusseren hüben und drüben weiter auseinander tretend in ihren Interkolumnien je zwei Fenster aufnehmen, die sich paarweis wie im Sockel gesellen. An den Rücklagen erscheinen nur in den Ecken Pilaster und nehmen je vier Fenster in ihre Mitte. Während am Hauptteil kein Giebel die mittlere

1) Vgl. die Vignette nach dem Stich von Israel Silvestre bei Letarouilly, Texte p. 416.

Säulenreihe zusammenfasst, so dass dem Mittelfenster des ersten Geschosses allein durch ein krönendes Wappen die Betonung der Dominante überlassen bleibt, bezeichnen die Eckrisalite ihre Unselbständigkeit durch schlichte Symmetrie zwischen je vier Pilastern und ebensoviel Fenstern; aber auch hier waltet rhythmische Gruppierung statt der regelmässigen Reihe. Die Pilaster lassen in der Mitte einen breitern Zwischenraum und rücken nach Aussen paarweis einander näher, so dass in den seitlichen Interkolumnien ein, in den mittleren je zwei Fenster Platz finden. Die nämliche symmetrische Gruppe zeigen auch die vier Fenster im Sockel.

An der gegenüberliegenden Fassade nach den Tuilerien zu, die eine Rolle gleich den Kolonnaden von S. Peter übernehmen sollten, sind am Mittelrisalit zwischen zwölf Halbsäulen die Doppelarkaden des Hofes wiederholt.[1]) An den Seitenfassaden gegen die Seine und die Rue Rivoli zu bleiben dagegen die Halbsäulen ganz weg, nur einrahmende Pilaster treten an die Ecken, und zwischen den beiden Geschossen ist ein Mezzanin eingeschoben.

Am Schluss der römischen Wirksamkeit Berninis stehen dann endlich noch zwei kleinere Kirchenbauten. S. M. dell' Assunzione in Ariccia ist 1664 als Centralbau auf kreisförmigem Grundriss errichtet;

1) Vgl. Galleria Pal. Farnese. — Voyage du Cavalier Bernin en France pour lui confier l'achevement du Louvre, bei Patte Mémoires sur les objects les plus importants de l'Architecture, Paris 1769 p. 320. R. Manard im L'Art 1875. L. Lalanne in Gaz. des Beaux Arts 1877. Gurlitt a. a. O. II p. 145 f.

aber ihr Arkadenportikus mit schlichtem Giebel wird auf beiden Seiten von niedrigen Flügelbauten eingefasst, so dass die dreiteilige Breitenkomposition, wie Mittelrisalit und Rücklagen am Palazzo Odescalchi überwiegt, d. h. nicht die Auffassung des centralen Baukörpers, sondern der bewegten Reliefflläche sich aufdrängt. Und für diesen Anblick ist ausserdem noch, wie an S. M. della Pace von Pietro da Cortona, durch den hintern Abschluss mit einer Wanddekoration gesorgt: „von der innern Fläche der Flügelbauten zieht sich nämlich eine Halbrundmauer als zweite Schale um den Kuppelbau, ja sie wird nach hinten allmählich niedriger“, und ertäuscht so noch eine perspektivische Wirkung — lediglich für den Augenschein vom vorgeschriebenen Standort aus. Es ist der nämliche Kunstgriff, den Bernini 1661 auch bei der Umkleidung der Acqua acetosa angewendet hat (Falda, Fontane). Nicht minder ist das Innere durch zartere Bildung der Glieder und sorgsam vermittelte Übergänge bei aller Schlichtheit ein Beweis für die malerische Sinnesart, die der künstlerischen Raumbildung vorgestanden hat.

Und 1678 baute der selbe Meister für die Jesuiten den prächtigen kleinen Centralbau von S. Andrea am Quirinal, in dem er wieder einen entscheidenden Schritt nach dieser Richtung vollzog. Es ist ein ovaler Grundriss, nicht ohne Verwandtschaft mit S. Giacomo degli Incurabili am Corso, aber Eingang und Hochaltar in die kürzere Axe gelegt, also für die Breitenansicht geschaffen wie S. Agnese in Piazza Navona. Zur Seite der Richtungsaxe legen

sich je zwei ovale und zwei rechtwinklige Kapellen nischenartig in das äussere Oval der Umfassungsmauer, so dass sie wie ein niedriger Ring den Kernbau umgeben, der sich nur am Eingang durch eine von Pilastern flankierte, von zwei jonischen Säulen getragene Halbrundhalle öffnet. Der Giebel dieses Vorbaues aber bäumt sich und rollt sich auf und versinnlicht, wie die volutenähnlichen Strebepfeiler ringsum und die Gewölbrippen der Kuppel, das plastische Wachstum der Masse, die sich stufenförmig aus dem Boden hebt. Der Innenraum dagegen ist so vollendet, wie nur irgend eine Schöpfung Berninis, im Interesse fliessenden Übergleitens unsrer Blicke, geschmeidiger Linien- und Flächenbewegung für unser Gefühl ausgestaltet, so dass nur zugleich malerische Reize der lebendigen Erscheinung sich vor uns hinbreiten. Aus der korinthischen Pilasterordnung, die das Ganze beherrscht, hebt sich in der Mitte vor dem Hauptaltar ein Säulenportikus mit schwellend verkröpftem Giebel. Ebenso gliedert sich die Kuppel mit kassettierten Gewölbkappen dazwischen und spendet durch die Laterne wie durch die Oberlichtfenster ringsum eine gleichmäfsige, leise dämmernde Beleuchtung. „Auf dem Gesims und an den Fenstern spielen Kinder mit Blumenranken, Figuren lagern auf dem Altargiebel. Das prächtige Material, die feine Ausbildung namentlich der in braunem Marmor gehaltenen Säulen, das Gold der Kapitelle und der Glanz der weissen Marmorbasen, die tiefe mit Gold gehöhte Farbe des Gewölbes geben dem kleinen Tempelraum einen unläugbar

feierlichen Charakter," — der den malerisch sehenden Künstler ebenso bekundet wie die Gestalt des Baukörpers den plastisch fühlenden Architekten.

4.

Das Urteil über Berninis Baukunst im engeren Sinne, wo rein dekorative Nebenabsichten nicht mitsprechen, wird um so mehr zu Gunsten seines überlegenen und grofsartigen Geistes ausfallen, sobald unser Blick auf die gleichzeitigen Bestrebungen seines Nebenbuhlers fällt.

Francesco Borromini aus Bissone am Lago di Lugano war Berninis Altersgenosse und musste diesem florentinisch geschulten und gesonnenen Günstling Urbans VIII. gegenüber, den man als zweiten Michelangelo pries, sich selbst als den Erben der oberitalienischen Künstlerfamilien, der Maestri Comacini betrachten, und deshalb als berechtigten Nachfolger der Fontana und Maderna. Gewiss hat er in diesem Sinne bei S. Peter Beschäftigung gesucht, aber uns ist es nur wichtig im künstlerischen, nicht im biographischen Interesse. Er hat sogar in eifriger Freundschaft Bernini zuerst abzulernen getrachtet, soviel er vermochte. Das Tabernakel von S. Peter war ihm so vollständig kongenial, dass man glauben könnte, nicht Bernini, sondern Borromini habe dies Meisterstück verwegener Dekoration erfunden. Von diesem Punkt an glühender Wettstreit und aufstachelnde Steigerung rücksichtslosester Eifersucht. Das sind die Motive, die Borrominis unläugbare Genialität auf die Bahn getrieben haben, die sein Name wieder

weit richtiger als der Berninis bezeichnet, aber auch nur er bezeichnen darf, wo man sich verleitet fühlt, den ganzen Barockstil verantwortlich zu machen.

Borromini will der neue Michelangelo sein, der Bernini nicht war; er treibt den plastischen Drang des Bildners, der auch die Baukunst mit seiner Gestaltungskraft gemeistert hatte, zur Karikatur. Schon im Umbau des Langhauses von S. Giovanni in Laterano zeigen seine Mafsnamen die äusserste Anstrengung, das gleichförmige Mittelschiff der alten Basilika „in Aufruhr zu bringen". Er führt langgestreckte Pilaster als Träger eines hohen Gebälks von Unten bis Oben an die Decke, die ihrerseits aus den Tagen der ersten kraftvollen Barockphase, sofort die innere Ohnmacht dieser aufgeklebten Ordnung bemerkbar macht. Statt der einfachen Reihe der Arkaden füllt er abwechselnd den Zwischenraum mit einer Nischenwand und lässt im Obergaden ebenso je ein geschlossenes Feld, mit Relief über den Nischen, mit je einem seltsamen, das Gebälk überschneidenden Fenster alternieren. Und das ungebärdige Auftreten dieser Nebendinge täuscht über die Bedeutung, die ihnen zukommt. Das bekrönende Gebälk der Nischen drängt sich wie ein Baldachin hervor, die grade Verdachung der Fenster schwingt sich in der Mitte zu Bogen auf, und ihre Giebel bäumen sich mit unwilliger Verkröpfung, als lebte wirklich in dieser lahmen Organisation der Wände ein energisches Hochstreben, das es mit der Wucht der Holzdecke — eines Giacomo della Porta? — aufzunehmen vermöchte.

Mit demselben Bewegungsdurst ergreift Borromini die Gestaltung eigener Räume und bringt die bauliche Masse drinnen wie draussen zu einem förmlichen Gewoge, das in allerlei abenteuerliche Analogieen organischen Wachstums auszugehen droht. Solche Bauten sind S. Carlo alle quattro fontane (1640?—1667) und St. Ivo alla Sapienza (1660). Die kleine Kirche der Universität schliesst den ernsten Hof von Giacomo della Porta und verbirgt an dessen Schmalseite in einer halbovalen Exedra, deren Reliefarchitektur sich der vorhandenen Geschossteilung natürlich anschliesst,[1]) den unteren Baukörper, wie nach Aussen hinter der Schlusswand des Palastes, die zwischen zwei Portalen zu den Korridoren und den beiden Stirnseiten der Haupttrakte nur anspruchslos als Querlage verbindet. Erst hinter dieser Aussenwand auf der einen Seite und der halbovalen Exedra des Hofes auf der andern steigt der obere Teil des Kirchenkörpers empor und bietet hüben wie drüben je drei halbcylindrische Ausbauchungen dar, deren Anblick wieder in geschmeidiger Bewegung nach

1) Wölfflin nimmt dieses perspektivische Kunststück für das Werk des Giacomo della Porta (S. 51) und traut deshalb diesem auch die Umfriedigung der Villa Aldobrandini in Frascati zu, wo die querliegenden Ovale wie hier in der Balustrade oben vorkommen; er kommt deshalb zu einer m. E. falschen Chronologie für die Charakteristik. Diese Form gehört erst der dritten Phase des Barockstiles an. Und der Abschluss des Hofes der Sapienza von Borromini stellt sich in eine Kategorie mit dem täuschenden Säulengang in Pal. Spada und andern Mafsnahmen am Pal. Barberini, hängt also mit den Bestrebungen des Pietro da Cortona an S. M. della Pace ebenso zusammen wie die Berninis.

der Breite drängt. In den einspringenden Winkeln dieser Rundungen schiebt sich die schlichte Pilasterordnung zu Bündeln zusammen, und diese tragen auf ihrem verkröpften Gebälk auch Postamente mit wulstiger Fialenbekrönung, hinter denen je ein Mauerband über das abgetreppte Steindach läuft. Diese Strebebahnen deuten den innern Organismus der Raumbildung an, und zwar die sechs Grate der Kuppel, die darunter liegt, mit sechs tiefen Gewölbkappen dazwischen, und die Gipfelungen auf den Ecken entsprechen den sechs übereck stehenden Pfeilern, die auf korinthischen Pilastern drinnen und hoher Attika die Kuppel tragen. Der Innenraum umschliesst also in der Mitte ein Kreisrund, aber zwischen den radial gestellten Trägern erweitert es sich zu sechs Kapellen, die sich abwechselnd dem Halbrund oder dem Dreieck mit kleinern Apsiden an der Spitze nähern, während der Eingang und der Altar (in der Mittelaxe des Hofes gelegen) noch fernere Erweiterungen veranlassen. In der Mitte der Kuppelwölbung erhebt sich die breite Laterne mit vier gestreckten nach Oben sich verjüngenden Fenstern und nimmt nach Aussen durch sechs Paare gekuppelter Säulen auf vorspringendem Postament und ebenso vorgekröpftem Gebälk die Betonung der tragenden Teile auf, zwischen denen der Mauerkörper sich in ebenso energischer Kurve nach einwärts schwingt wie Kuppeldach und Mauerkörper sich nach Aussen runden. In schwülstigen Kandelabern klingt dieser Hochdrang aus und begleitet dahinter die schneckenförmige Windung der Helmpyramide, die mit ihrem Balu-

stradenrand aus diesen Drehungen und Kuppelkrönungen zuletzt eine wirkliche Krone mit eiförmiger Spitze entwiekelt.

Borromini greift also, dem Eindruek der Massenbewegung und des Hoehdrangs zuliebe, zur Nachahmung der elastisehen Ausdehnung und Einziehung eines organisehen Körpers, wie wir es beim Ein- und Ausatmen unsrer Lunge fühlen. Systole und Diastole weehseln mit einander ab und bilden, in immer sehnellerem Tempo aufsteigend, die Gesehosse immer leiehter und sehlanker, aber auch immer plastiseher ins Einzelne gehend und die Füllung zur vollen Durehsichtigkeit verdünnend, bis zum letzten Atemzug im Jubelsehrei des Gipfels. Die Mauer wird als bildsame Masse beliebig konvex oder konkav gesehwungen, je naeh dem es auf ein strotzendes Sehwellen und Aufblähen oder auf ein angestrengtes Zusammenraffen und Einziehen ankommt, und die Wiederholung homologer Glieder, wie sie an unserm organisehen Leibe in steigender Vervollkommnung auftritt, vollzieht sieh jener Hauptbewegung von Innen her entspreehend in massigeren, sehwerfälligeren, unvollständig ausgebildeten Gliedern unten, und plastiseher durehgebildeten, fertig klaren, verfeinerten Organen oben. Das Körpergefühl ist überall die Quelle der Erfindung, und die letzte Instanz der Gestaltung, also bildnerisehes Schaffen, die Grundlage des arehitektonisehen, und die Körperbildnerin Plastik beherrseht die Raumbildnerin so vollständig, dass die Sprache tektoniseher Gesetzmäfsigkeit durehweg ganz zurüektritt, ja vergessen wird.

So erst verstehen wir auch das Innere wie das Äussere des berüchtigten Baues von S. Carlo alle quattro fontane (1667). Borromini bildet auch hier den Kirchenraum aus dem Oval, aber so, dass Eingang und Hochaltar, also die Bewegungsrichtung in die längere Axe fällt (wie schon der schmale Bauplatz an der Strassenecke nahe legte). Aber zwischen den festen Gränzpunkten der beiden Axen schwingen sich die verbindenden Kurven an ihrer Mitte nach einwärts, nur an der Queraxe bleiben nahezu halbkreisförmige Kapellenräume, wie Anläufe zu Kreuzarmen stehen, während sich der Anfang des Langhauses gegen den Eingang zuspitzt, sein Ende in flachbogiger Altarnische schliesst. Vor die geschwungenen Wände stellen sich an jedem Wendepunkt der Grundlinie korinthische Säulen auf, die das Gebälk und darüber die in Korbform gehaltenen Scheidbogen der Kapellen tragen. Über deren Scheitel zieht sich ein Gurtgesims, auf dem die ovale reichkassettierte Kuppel mit ihrer breiten, allein das Licht spendenden Laterne sich empor wölbt. Die mannichfachsten Raumformen drängen sich hinter dem Innern und schieben sich ineinander, jeden Winkel des Bauplatzes neben der gradlinigen Parcelle des anstossenden Klosters für die praktischen Erfordernisse des Kirchendienstes auszubeuten. Die Fassade besteht, der innern Bewegung entsprechend, aus einer dreifachen Kurve, die sich in der Mitte nach auswärts, an den Seiten einwärts schwingt. Vor den Wendepunkten dieser Grundlinie stehen wieder Säulen in beiden Stockwerken übereinander und tragen das ebenso ge-

schwungene und nach vorn sich bäumende Konsolengesims, das im Oberbau abbricht, um, von Engeln getragen, vom Volutengiebel zwischen der Balustrade umspannt, ein Medaillon zu fassen, das die aufrechte Ovalform noch einmal wie im Triumph über dem Ganzen erhebt. Die Wandflächen zwischen diesem Aufbau sind in beiden Stockwerken wieder zweigeschossig, nur die oberste konkave Felderreihe bleibt geschlossen; darunter öffnen sich tiefe Nischen für Statuen an den Seiten, während die Mitte einen Pavillon gebiert, der selbst wieder „wie ein Schilderhaus" mit dunkler Öffnung an Stelle eines Mittelfensters hinter der Balustrade steht. Im Erdgeschoss sitzen oben drei Nischen mit Statuen, in der Mitte S. Carlo von Engelflügeln beschirmt, darunter der Eingang und seitlich zwei ovale Fenster in Kartouchen, wieder wie im Obergeschoss von Säulen mit einwärts und abwärts, oder aufwärts und auswärts schwingendem Gebälk begleitet. „Es ist unmöglich," schreibt der Architekt, der dies Wunderwerk gefeiert hat, „all das wirre Detail, all die gezierten Einzelheiten bis hinauf zu der treppenförmigen Spitze der Laterne zu schildern. Zum Überfluss ist dem Ganzen noch seitlich ein übereck stehender Turm angefügt, der in keiner Linie mit der Fassade stimmt, so dass an ihm sich die Profile hart und unkünstlerisch totlaufen." Da diese Zutat nur der perspektivischen Wirkung des Baues an der Strassenecke zuliebe (über ihrem dekorativen Wandbrunnen von Fontana) hinzugefügt worden, so erhellt grade aus ihrem Missverständis die Eigenart des Borromini,

bei dem die plastische Absicht mit ihrem Formengedränge und ihren starken Kontrasten von Licht und Schatten stets die Oberhand behält über die malerischen Ausgleichungen und über das Gefühl für Übergänge, das bei andern Zeitgenossen auch in der Baukunst so fortschreitend sich ausgebildet hat. Der Eindruck der Bewegung ist eben nicht ohne Weiteres das Malerische, ebenso wenig wie dies vom stark schattenden Relief als solchem schon gesagt werden darf; aber Beides kann malerisch werden, wenn die Auffassung den Zusammenhang zwischen körperlichen und räumlichen Faktoren als die Hauptsache zu betrachten lernt. (Vgl. das „Motiv der Deckung" bei Wölfflin.) Vergleichen wir in diesem Sinne die Fassade Borrominis an S. Carlo mit der Leistung des Carlo Rainaldi an S. M. in Campitelli, so leuchtet bei aller Verwandtschaft doch der Unterschied des Standpunktes ein. Die Langseite der Piazza Campitelli bietet sich fast ihrer ganzen Breite nach der ruhigen Anschauung dar, und die schlichten Hausfassaden zur Seite der Kirche leiten zur flächenhaften Auffassung hin. Beim Anblick von S. Carlo alle quattro fontane bestimmt uns immer die schräge Strassenperspektive, die Fassade wirkt als Koulisse oder als vorübergehende Erscheinung, aber nicht als Reliefbild von vorn auf die Mitte gesehen. Ja die Aufnahme von diesem Standpunkt wie der Kupferstich sie bietet,[1]) aus der per-

1) Insignium Romae Templorum Prospectus a Jo. Jacobo de Rubeis Romano . . . Anno 1684, vgl. dagegen die Aufnahme F. O. Schulzes bei Gurlitt.

spektivischen Fluchtlinie herausgerissen, offenbart unerbittlich den Charakter: es ist ein Bravourstück raffinierter Dekoration.

So kann Borromini auch nicht seine besten Gaben verwerten, wenn ihm nur die Gestaltung einer Aussenwand ohne Zusammenhang mit dem ganzen Baukörper und seinem Innenraum zugemutet wird, wie am Collegio di Propaganda Fide (Falda, Teatro I, 9) oder am Oratorio di S. Filippo Neri neben der Chiesa Nuova[1]), mit dem auch wol der Uhrturm am Hause der Padri di S. Filippo Neri an Piazza Monte Giordano zusammenhängt (Falda, Teatro I, 22). Während er drinnen hinter der Kirche S. Maria in Vallicella das Refektorium wieder in ovaler Form mit zahlreichen Nebengelassen vortrefflich in den beengten Überrest des Bauplatzes hineinpasst[2]), schafft er an der Aussenseite mit ein- und ausgeschwungenen Wänden, auf- und abwogenden Giebeln und ebenso konsequent nun auch in Bewegung geratenem Kranzgesimse das Vorbild für den Palastbau, wie er selber an Palazzo Falconieri, selbst im Hofe, noch nicht gewagt hatte, wol aber sein eifrigster in Rom vereinzelt auftretender Nachfolger Gabriele Valvassori im Ausbau des Pal. Doria-Pamfili am Korso, dessen Hauptflügel am Platz des Collegio Romano am ehesten noch auf Borrominis eigene Rechnung gehört (bei Falda, I, 18 schon 1665 vgl. I, 27). — Auf den Vorübergehenden üben diese

1) Bei de Rossi a. a. O.

2) Letarouilly, Édifices de Rome moderne, I, 109.

geschwungenen Mauerflächen einen eigentümlichen Eindruck. Werden schon auf den ersten Blick „die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitelle desselben Ranges, dem Beschauer unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorgeführt, sieht er also gleichartige Formen gleichzeitig unter verschiedenem Winkel" (Burckhardt), so wirken schon viele Anweisungen auf die dritte Dimension mit ihrem Anreiz zum Vollzug in der Vorstellung, wie wir ihn sonst beim Verfolg der Ortsbewegung erleben. Gehen wir nun wirklich, oder kommen an, ohne einen ruhigen Standpunkt zu finden, wo in der Überschau des Ganzen seine klare Gesetzmäfsigkeit im Beharren erfasst werden könnte, so entsteht für das Auge ein äusserst lebhafter Bewegungseindruck, den die Einbildungskraft sofort aufnimmt und mit Erinnerungsbildern der Bewegungsvorstellung verbindet. So ist denn „die Wirkung die, dass z. B. Säulen die nach verschiedenen Axen orientiert sind, sich beständig zu wenden und zu drehen scheinen. Man glaubt, ein wilder Taumel habe plötzlich alle Glieder ergriffen" (Wölfflin). Aber es ist wichtig, sich klar zu machen, dass weder die Absicht, noch die Wirkung eine „malerische" genannt werden darf. Die beste Probe dafür ist, dass keine Abbildung auf der Fläche den Beschauer befriedigt, der den Anblick des Originalwerkes selber erlebt hat und in der Erinnerung aufbewahrt. Man betrachte nur ein Mal die Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgestellten Säulen von Martino Lunghi dem Jüngern (1650) in dem Stich bei Falda (Lib.

III, 23) oder im Holzschnitt (nach Fr. O. Schulze) bei Gurlitt. Bei der Betonung der Breitenaxe, die sich bei solchen Bauten von selbst ergiebt, also auf dem malerischen Standpunkt ihnen gegenüber, vollzieht sich ausserdem im Eindruck der gewohnten Einzelformen ein bemerkenswerter Wandel. Wo bei der Vorherrschaft der Vertikale nur Empordringen der Kraft zu spüren war, da stellt sich jetzt der Schein des Schweren und Lastenden ein, — eine Gefahr wie sie vorher schon im Innern der Langhausbauten hervorgehoben wurde, die nur durch Kürzung der Fluchtlinien links und rechts vermieden ward. Hier nun will selbst der Giebel sich nicht mehr heben, sondern droht dem eignen Gewichte folgend herabzusinken, so dass eine Brechung, ein Wechsel der Richtung, ein Gewoge als Ausdruck spontanen Lebens zur Woltat wird für das ästhetische Gefühl.

„Das sind die Künste des Borromini", ruft Wölfflin aus; aber auch nur seine. Denn sehen wir uns um, wer in Rom derselben Richtung angehört oder seinem Beispiel folgt, so ist es ausser seinen oberitalienischen Landsleuten Martino Lunghi, dem Jüngeren († 1657) und Carlo Fontana (1634—1714)[1]) oder Gabriele Valvassori kaum Einer von nennenswertem Namen. W i r k l i c h t o n a n g e b e n d w i r d B o r r o m i n i f ü r d i e B a u k u n s t e r s t a u s s e r -

1) Von ihm ist die Fassade an S. Marcello al Corso 1683, wo die Voluten schon durch Palmzweige ersetzt sind. Vgl. auch seinen früheren Bau S. Biagio e B. Rita alla Scala d'Araceli bei Falda I, 11 (also vor 1665).

halb Roms, besonders in seiner Rückwirkung auf die lombardische Heimat und Alles, was jenseits der Alpen auf diesem Wege den Barock empfängt. Rom selbst war noch immer viel zu monumental gesonnen, und die nächste Zukunft gehörte nicht dem bildnerischen Drang, der Borrominis beste Kraft beseelte, oder dem plastischen Schwulst, zu dem seine Nachfolger ihn übertrieben, sondern, wenn nicht alle Zeichen trügen, — einer andern Richtung, in der Bernini grade seine glänzendsten Gaben bewährte, während sein Nebenbuhler, verzweifelt gegen ihn aufzukommen, durch Selbstmord vom Schauplatz Roms verschwand.

Wem es aber darauf ankommt, die Richtung des Zeitgeschmackes und seinen fortschreitenden Umschwung zunächst in Rom allein zu verfolgen, der muss auch mit vorurteilsfreiem Auge die Dekoration der Innenräume prüfen, wo die Raumgestalterin Architektur sich aufs Innigste mit den Schwestern, der Plastik und der Malerei, verbündet und eine Einheit zu erreichen trachtet, deren Charakter sich deutlich verändert, sobald hier die Eine, dort die Andre dieser Genossinnen das Übergewicht über die rein architektonische Schöpfung erlangt.

Die plastischen Grundgedanken, denen Michelangelo die Baukunst dienstbar gemacht hatte, indem er den ganzen Bau gleichsam als organischen Körper aus bildsamer Masse herausmodellierte, oder doch im Wachstum daraus hervor darzustellen suchte, sie

vertrugen sich wenig mit einer sorgfältigen Kleinarbeit, die schon die letzten Meister der Hochrenaissance um so mehr abzustreifen gesucht hatten, je besser sie die monumentale Grofsheit der Römerkunst zu verstehen gelernt. Selbst die Säulen und Pfeiler, die Nischen und Wandfelder, die Gebälke und Giebel mussten bei dieser Auffassung ihre Selbständigkeit verlieren und in viel bestimmterem Sinne als Glieder in den organischen Zusammenhang des Ganzen eingehen. Und in dem angestrengten Ringen und Streben, in dem energischen Ausdruck eines Affektes, ja eines gegensätzlichen Fortschrittes von Unten nach Oben, mussten die Einzelformen ihr eignes Wesen um dieses Mächtigeren willen zeitweilig sogar verläugnen oder, in eine Zwangslage gebannt, das Gegenteil ihres ursprünglichen Charakters bedeuten. So treten die Säulenstämme unter das Joch und werden in die Wand eingeschachtelt wie Gefangene, so klemmen sich die Nischen in die Mauer und drängen gequetscht empor bis sie an Querlagen sich stossen. Diese neue Formensprache, die überall ein hochgesteigertes Innenleben verkündet, wie die plastischen Gestalten des gewaltigen Bildners selbst, bedarf nun, nachdem sie durchgedrungen ist und als Gemeinsames wiederholt wird, auch im kleineren Gebilde schon einer intimeren Befriedigung des subjektiven Formgefühles, als die Antike sie je versucht hat, und nähert sich immer bewusster der Gebärdensprache und dem Mienenspiel des besonderen Sinnes, d. h. der mimischen Beweglichkeit und variablen Natur eines psychologischen Vor-

gangs, der im Grunde nur successiv erfasst wird, als Evolution, und seinem eigentlichen Wesen nach transitorisch bleibt. Statt der ruhigen Beharrung und klaren Harmonie tritt die lebendige Bewegung ein und die vorwärtsdrängende Dissonanz.

Diese Richtung vervielfältigte sich, wenn statt des Hochdrangs allein, der nur im Centralbau den ganzen Körper einheitlich durchdringen kann, nun die Tiefenentfaltung hinzutrat, die durch Anfügung eines Langhauses an den Kuppelraum gefordert ward. Die fortlaufende Reihe der Pfeilerarkaden mit Gebälk und Attika darüber drängt freilich hüben wie drüben in lauter Vertikalen nach Oben, findet aber im Tonnengewölbe nicht allein die Verbindung und Ausgleichung der Langseiten mit der wachsenden Wucht ihrer Massen, sondern empfängt darin auch eine entschiedene Betonung der durchgehenden Bewegungsaxe, der Richtung in die Tiefe, und gewinnt so erst die Beziehung auf das weitere Ziel in Kuppelraum und Altarhaus, die zur Herstellung einer geschlossenen Einheit auch mit diesen Teilen des Baues treibt. Diese Einheit aber kann nur an der Leitungsbahn der Bewegungsaxe des menschlichen Körpers und an der Hand der vorwärts gerichteten Blicke geschaffen werden; d. h. im Anschluss an Ortsbewegung und Blickbewegung erlangt auch die Perspektive ihre Macht. Sie äussert sich schon in der Lichtführung, im Fortschritt der Intensitätsgrade, die wir in der Beleuchtung des Gesù und aller folgenden Kirchenbauten wie S. Andrea della Valle, S. Pietro, S. Ignazio, S. Maria in Campitelli beobachtet

haben. Aber auch die rein formale Gestaltung ergiebt unter dem Einfluss dieser Blickbahn in die Tiefe eine andre Wirkung, als jede Abteilung, nur im Sinne des Hochdrangs betrachtet, ursprünglich als gewollten Charakter ausprägt. Die Längsrichtung im Verfolg des durchgehenden Gebälks, des Kämpfersimses, der Tonnenwölbung, giebt all diesen Wagerechten eine fühlbare Schwere, die dem Hochdrang der Pilaster, der Hermen, der Arkaden und Fenster widerstrebt. Wird jeder Abschnitt dieses Aufbaues aber durch Sonderung verselbständigt, durch Verkröpfung des Gebälks über den Hauptträgern die Fluchtlinie unterbrochen, so bedeutet das eine Auflockerung des strengen Zusammenhangs, der Geschlossenheit des Raumgebildes aus einer einheitlichen Masse. Und so entsteht für den perspektivischen Anblick, der diese Raumeinheit wesentlich aufrecht erhalten soll, eine andre Wirkung, die der Plastiker zunächst garnicht will: die Zusammenschiebung der Formen hintereinander, so dass die ferneren in immer stärkerer Verkürzung erscheinen. Grade die Verkröpfungen decken sich zuerst, und die Formenfülle, die sich im Hochdrang nach Oben wirft, bietet sich dem Auge des Betrachters bei ruhigem Stillstehen neben bestimmten Formen als eine wulstige unverständliche Masse, im Vorübergehen aber als ein fortlaufendes Geschiebe, aus dem organische Gebilde hervorwachsen um wieder zurückzuschwinden, ein Werden und Vergehen also, das — über der gewöhnlichen Blickhöhe sich vollziehend — chaotisch bleibt. Je einheitlicher der Raum als ein

plastisches Geschöpf gestaltet ist, desto schlimmer werden diese Folgeerscheinungen: der Verzicht auf geometrische Klarheit und unverrückbares Auseinanderhalten der kubischen Verhältnisse raubt unserm Raumgefühl seinen Halt, die notwendige Voraussetzung ästhetischen Genusses.

Diese Einheit plastischer Gliederung wurde jenseits der Gebälkhöhe sowie der vermittelnden Attika dann gewöhnlich durch die Fortführung der nämlichen Organisation an der flachen Decke oder am Deckengewölbe erreicht. Die senkrechten Graden der Pilasterordnung und Rundbogenarkaden dazwischen entsenden ihre charakteristischen Vertreter hinauf, und es entstehen schematisch zunächst und deshalb unbefriedigend im organischen Sinne die Gurtbänder als Verbindung der Vertikalen und die kreisförmigen oder elliptischen Rahmungen dazwischen. Verschränkung der rechtwinkligen Bestandteile und der Kreissegmente führt zu den gebrochenen Rahmen und Kartouchen. Aber eine Befriedigung des plastischen Sinnes tritt auch hier erst ein, wenn der Schein des Wachstums eines Elementes aus dem andern gewonnen wird. Gleichzeitig aber regt sich das Bedürfnis, auch den Hochdrang dieses Wachstums auszuprägen. So wurzelt die Rahmenform fester auf Gebälk oder Attika und Gesimsrand, und umspannt die ganze Breite der zugehörigen Glieder des Joches, um nach Oben gegen den Höhepunkt des Tonnengewölbes oder gegen die Mittelaxe der Deckenlage sich zuzugipfeln, wie eine Baumkrone nach Oben sich verjüngt oder ein mächtiges Blatt

nach dem einen Ende sich zuspitzt. Soweit mochte auch die strenge Architektur unter der Führung eines Giacomo della Porta gedeihen.

Nun aber regt sich unter den oberitalienischen Meistern, die dann die Oberhand gewinnen, die alte Vorliebe der Renaissance für die Selbständigkeit der Glieder, und das Idealgebilde der freien Säule wagt sich immer häufiger wieder hervor. Mit ihr kehrt die Heiterkeit genuesischer Paläste, der Formenreichtum der Nachbarprovinzen nach Rom zurück, und eine neue Auflockerung der Baumasse wird die unvermeidliche Folge auch im Innenraum. Der Säule, dem plastisch selbständigsten Geschöpf der Baukunst, schliessen sich in den höheren Regionen, in den Zwickeln der Arkaden, auf den Simsen und neben den Kartouchen nun Figuren nach dem Ebenbilde des Menschen an, und ersetzen wol gar die Volute, dies charakteristische Gebilde des eigentlichen Barock. Sie werden zu lebendigen Trägern frei schwebender Guirlanden, die in reizvollen Bewegungslinien die Vermittlung zwischen den Wänden herstellen und dem Auge die angenehmsten Blickbahnen gewähren. Das ist die Kunst des Pietro da Cortona, aus der sich die weiteren Fortschritte samt und sonders, wenn auch in langsamem Fortschritt, erst ergeben. Sehr entscheidend ist auch hier die Unterordnung des Figürlichen unter die Forderungen der Komposition des Ganzen: wie die Säulen und Nischen in allen Grössen verwertet werden, so wechseln auch die menschenähnlichen Gestalten ihren Mafsstab zwischen dem Kolossalen und dem Win-

zigen, besonders langgestreckte Engelburschen und zwerghafte Kinder wohnen bald so friedlich bei einander wie Michelangelos Moses zwischen den beiden Frauen am Grabmal Julius' II.

Je mehr der daseinsfröhliche Sinn der Renaissance, die Weltfreude nach dem ernsten Druck wieder durchbricht, desto mehr vermenschlicht sich der Mafsstab, desto mehr besinnt sich auch die Bildnerei wieder auf ihr eignes humanes Wesen; aber die Beispiele, wo sie selbständig auftritt, sind noch sehr selten. Fast überall steht sie im Dienst der Architektur und wird so zur Dekoration, d. h. Bestandteil eines grösseren Ganzen: der geschmückten Wand aussen, oder des Innenraums.

Solange noch in diesem Ganzen das Prinzip der plastischen Gestaltung, das wir als Seele des eigentlichen Barockstils betrachten, die Herrschaft behält und damit die Vertikale dominiert, ergiebt sich auch für den Figurenschmuck eine natürliche Abstufung, wie in der Wiederholung homologer Glieder in immer vollkommnerer und verfeinerterer Form von Unten nach Oben, oder von den Seiten nach der Mitte zu. Sowie aber die Verselbständigung der Teile zu vielgliedriger Harmonie nach dem Sinne der Renaissance zurückkehrt, entsteht natürlich ein Konflikt in der Verteilung der Werte. Und so erklärt sich „das Missverhältnis der Dekorationsweisen zu einander“, das Jakob Burckhardt als Hauptübel bezeichnet, — wie für die Architekturformen, so für die plastische Dekoration zunächst.

Ein weiterer Schritt zur Ausgleichung ergiebt

sich dann durch die Verwendung eines bequemern, schnellfertigeren und billigeren Materials, das diese Gestaltenfreude eher befriedigt als Marmor und Bronze: der Stuckmasse. Damit tritt zunächst allerdings ein grelleres Weifs und stralendes Gold an die Stelle; das stärkere Hervortreten der figürlichen Bestandteile aus den dunkleren Tönen des Baumateriales und der sonstigen Wandbekleidung stört wieder empfindlicher. Es verletzt das Auge ein neues Missverhältnis auf dem Gebiet der farbigen Dekoration, das in seinen schreienden Kontrasten den Mangel an aller Vermittlung nicht selten so stark bemerkbar macht, dass der Sinn fürs Malerische völlig zu fehlen scheint. Und doch sollte man meinen, das Auftreten eines Malers wie Pietro da Cortona müsse für die Ausgleichung der heterogenen Bestandteile von besonderem Einfluss gewesen sein, besonders wo er nicht die Ansschmückung allein, sondern die Raumgestaltung selber mit übernahm. Seine Malereien im Palazzo Barberini, in denen die gemalten Nachahmungen von Stuckornamenten eine Rolle spielen, seine Ausstattung der Chiesa nuova (S. M. in Vallicella) mit voll ausgebildeten Stuckfiguren, Kartouchen und Übergangsgebilden aller Art, seine festliche Bereicherung des Innern von S. Carlo al Corso, und die einheitliche Durchführung von S. Luca e Martina beim Forum haben unstreitig zur Förderung des malerischen Gefühles in Rom beigetragen. Aber es ist unläugbar, dass auch bei ihm das Gemeinsame zwischen den drei Künsten, die in seiner Deckendekoration zusammen wirken, vorwiegend im Pla-

stischen gesucht wird. Der Schwung der Körper und Linien, die Ersetzung aller Graden durch Kurven, besonders durch geschweifte Diagonalbewegungen und Gliederverschlingungen sind die Grundzüge seines Verfahrens. Nirgends wird das Vortreten starker Lichter vor dunkeln Schatten geopfert oder gemildert. Im Gegenteil, die Vervielfältigung der Formlagen im Widerspruch mit der Natur, ganz nach Analogie der Häufung tektonischer Glieder, wie Dreiviertelsäule, Pilaster nebst begleitenden Halbpilastern u. dgl. verdankt wol ihm die Einführung in diese plastische Dekoration und damit auch in die Malerei, besonders auch der Franzosen, die sich seinem Vorbild am eifrigsten angeschlossen.

Aber das Hauptmaterial, das jetzt zur Gestaltung der tektonischen wie der figürlichen Gebilde verwandt wird, die Stuckmasse, gestattet selbst ja verschiedene Grade der Mischung, eine Abstufung, wie von den härtesten Teilen des Knochengerüstes zur Weichheit des Fleisches, ja zur mannichfaltigen Textur der schwereren und der leichteren Stoffe; selbst zu Blumengehängen und flatternden Bändern wird sie verwertet, und eignet sich deshalb vor Allem, die Übergänge zwischen dem Körperhaften und der Fläche herzustellen, d. h. von der dreidimensionalen Form allmählich in die zweidimensionale Anschauung überzugleiten. Die Ausbeutung dieser Vorteile für die bildmäfsige Ausgleichung plastischer Formen im Innenraum wäre gewiss schon zeitiger zur Klarheit über sich selbst gelangt, wäre nicht in Francesco Borromini noch einmal ein unläugbar genialer, wenn

auch manchmal verzweifelter Vorkämpfer des plastischen Prinzips dazwischen getreten.

Bei Borromini werden alle Bauglieder zu dekorativen Hülfsmitteln für seine Absicht auf den Schein organischer Gestaltung. Er verwendet nicht allein die überlieferten Ordnungen willkürlich zu diesem Zweck, den Eindruck lebendiger Bewegung zu erzielen, sondern erfindet neue Einzelheiten, die ausdrücklicher noch dazu dienen sollen. Diese Stellung Borrominis als Beweger des bildsamen Stoffes drängt sich uns in jeder Linie, in jedem Schattenschlag seiner Raumgebilde wie S. Ivo della Sapienza und S. Carlo alle quattro Fontane entgegen; aber sie wird auch durch alle seine Altaranlagen und dekorativen Aufbauten bezeugt. Hier ist es, wo das Tabernakel von S. Peter, das Bernini 1633 geschaffen, während der nächsten Jahrzehnte seine fast schon exotischen Früchte trägt. Der Aufbau des Hochaltares besonders wird zum Gegenstück im Innern für die Fassade, und von selbst ergiebt sich bei dieser Perspektive die Ähnlichkeit mit Theaterbau und Theaterdekoration, die der Theoretiker dieses Zweiges, der Jesuitenpater Pozzo, ganz ruhig eingesteht, und ohne die wir die folgende Entwicklung des Stiles durch die Bibbiena hin und über Guarini hinaus garnicht zu erklären vermöchten. Es war dann die Deckenmalerei eines Genuesen wie Gaulli im Gesù, und des Pozzo selbst in S. Ignazio, die den Kirchenräumen wieder zur Einheit half, freilich in prunkvollem Reichtum und auf völlig malerischer Grundlage.

Wenn Borromini im zweiten Hof des Palazzo Spada seine perspektivischen Kenntnisse an einem Säulengang dazu verwertet, dem Besucher eine gröfsere Tiefe vorzuspiegeln als wirklich vorhanden ist, und deshalb von vollrunder Ausführung der Bauformen zur Reliefprojektion auf die Fläche übergeht, nach hinten auch den Fufsboden ansteigen lässt und alle Verhältnisse um ein Drittel verkürzt[1]), — so tut er im Grunde damit nichts Anderes, als was er in Mailand schon von Bramante am Chor von S. Satiro gesehen hatte. Aber sein Kunststück im Palazzo Spada blieb ein harmloser Scherz an unverfänglicher Stelle gegen das Bravourstück, das Bernini mit dem ganzen Platz von S. Peter zu veranstalten wagte. Ins Gebiet der Innendekoration leitet jedenfalls eben deshalb die Prunktreppe des Vatikanischen Palastes über, ein andres Wunderwerk Berninis, die berühmte Scala regia. Auf einem ungünstigen Raumstreifen, dessen Grundlinien nach hinten leise zusammenfliehen, benutzt er die scheinbare Verlängerung der Wände, stellt koulissenartig Säulen davor, um den Eindruck der Raumtiefe erst recht zu verstärken, und verringert alle Verhältnisse wie in den Theaterstrassen nach hinten zu. Das Tonnengewölbe steigt zwischen dem graden Gebälk der Säulen mit reicher Kassettengliederung und regelmäfsig wiederkehrenden Gurtbändern an, in der Mitte seines Laufes von einem Podest mit hellem Seitenlicht unterbrochen, wo die

1) C. Fontana, Il tempio Vaticano, p. 239. Letarouilly, Tafel 243. Grundriss.

Säulen eng aneinanderrücken wie am Anfang. Hier an der Stirnseite, wo als Grundmotiv des Ganzen das Bramantefenster der Sala regia erscheint, d. h. ein Rundbogen in der Mitte auf dem graden Gebälk der eingestellten Säulen, — halten schwebende Engel das Wappen des Papstes und stossen in die Posaune, während auf dem vorbereitenden Podest, zu dem der staunende Besucher auf wenigen sanften Stufen emporgleitet, dem grossen Fenster gegenüber, zur Rechten der Kaiser Konstantin zu Ross denselben Affekt versinnlicht, nämlich bei der stralenden Erscheinung des Kreuzes, die ihn überrascht. Das Ross fufst mit den Hinterbeinen auf einem Sockel, hebt aber, sich bäumend, die vorderen hoch in die Luft; der sichere Reiter wirft sich ebenso zurück und begleitet mit staunender Gebärde den Aufblick zur Höhe, — wohin? fragen wir vor dem Vorhang, der hinter dem malerischen Reiterbild als Folie die Wand verhüllt, und wären zufrieden, von dieser Draperie nur hinauf geleitet zu werden zum Licht, das wirkungsvoll genug durch die Scheiben fällt, oder zu den Wolken am Himmel draussen, die es verbergen; aber da stösst unser Auge noch auf eine weitere Vorkehrung, die nur auf den abziehenden Gast wirken kann, dem man mit Fackelschein heimleuchtet: ein grosses vergoldetes Kreuz in der Ecke des Fensters oben, die sich dem Kommenden verbirgt. So reichen sich in dieser Zeit das krasse Wirklichkeitsbedürfnis und die naive Theaterillusion die Hände selbst an der Schwelle des apostolischen Palastes, und die Vision des Konstantin für den Ankömmling mischt sich für den

Scheidenden, wenn er an jenem Zeichen droben achtlos vorübereilen sollte, mit einem Anklang an die Vertreibung Heliodors.

Bei solchen Tendenzen lässt sich von vornherein vermuten, dass die innere Umgestaltung einer Kirche aus den Tagen der Frührenaissance, wie S. Maria del Popolo, mit ihren bescheidenen Höhenmafsen und der Gedrungenheit aller Formen, nur völlig missglücken konnte. Die Lieblingskirche Sixtus' IV. hat dadurch nur die Einheit ihres ursprünglichen Charakters eingebüsst und ist durch alle Erleichterung und Erhellung des Obergadens, durch allen Goldglanz am Hochaltar und flatternde Engel überall doch kein bezaubernder Tempel nach dem Herzen Alexanders VII. geworden. Aber unverkennbar ist das Verlangen nach mehr Licht, nach Aufhebung des Drückenden und Beklemmenden, nach freundlichen Eindrücken ringsum. Einzelne Heiligtümer in besonderm Raume weifs Bernini freilich mit Meisterhand auf die raffinierte Wirkung für den Augenschein zu berechnen. In den Kapellen von S. Domenico e Sisto ebenso wie S. M. della Vittoria ordnet er für seine Skulpturen eine Art Rundhalle an, indem er die Rückwand nischenartig zurücktreten und vorn eine Säulenreihe konvex sich vorschieben lässt. Fällt nun wie hier durch ein eignes Fenster das Licht aus möglichster Nähe auf das Bildwerk, wol gar durch farbige Glasscheiben, die unserm Auge verborgen sind, auf die vergoldeten Stralen oder die glattpolierten Marmorflächen, die selbst in besondern Farben gewählt sind, so entsteht wieder jene selt-

sam gemischte Wirkung, die damals aufgeboten werden musste, um des Herzens Härtigkeit zur gläubigen Andacht fortzureissen. In die visionäre Erscheinung selbst, die hier gewollt wird, muss sich ein möglichst sinnfälliges Quantum stofflicher Leibhaftigkeit hinein retten, wenn sie den Künstler wie seine Gemeinde befriedigen soll. Und in solchem farbigen Helldunkel offenbart sich das Geheimnis der Klosterzelle: auf einer Wolkenmasse, wie auf schwellenden Kissen liegt hier eine Nonne; „in hysterischer Ohnmacht," sagt Burckhardt, „mit gebrochenem Blick streckt sie ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil, dem Sinnbild göttlicher Liebe, auf sie zielt," — das ist die Verzückung der heiligen Teresa.

Das letzte und handgreiflichste Dekorationsstück Berninis ist dann seine Cattedra di S. Pietro. Dieser ideale Tron des Apostelfürsten, auf den seine neu erwählten Nachfolger erhoben werden, ist ein riesenhafter Aufbau aus kostbarem Stein und vergoldeter Bronze, aus tektonischen und menschlichen Gebilden, die allesamt phantastisch unter dem ovalen Mittelfenster der Chortribuna zusammengreifen, durch deren gemalte Scheiben die Abendsonne stralend zwischen goldgelben Wolken die Taube des heiligen Geistes über dem Haupt des Gekrönten erscheinen lässt. Auf einem Steinsockel stehen die gigantischen Bronzegestalten der vier Kirchenväter in ihren flutenden Pontifikalgewändern und halten an geschwungenem Volutengestell den ebenso gewaltigen Tronstul, hinter dessen Lehne mit jubelnden, Papstkrone und Schlüssel

tragenden Engelkindern, mit Wolkengeschiebe und Sonnenstralen aus verschiedenem Material, die Überleitung zwischen Freigruppe und Reliefwand mit dem Ausblick in das Glasgemälde dazwischen vermittelt wird. Es giebt kein Beispiel, in dem die Verwandlung des künstlerischen Wollens dieser Zeit so unbezweifelbar versinnlicht wäre wie hier: die letzte abenteuerlichste Steigerung des Hochdrangs, von übermenschlichen Erdensöhnen selbst vollzogen, aber im Taumel der rauschenden Bewegung, die doch Beharrung in Ewigkeit bedeuten will, hinüberjauchzend in die Weite des Alls da draufsen, durch Wolken zum Licht, zum Urquell alles Lebens empor. — Das mochte den Zeitgenossen wie eine höchste Verwirklichung des Gedankens erscheinen, den man als Seele im ganzen Schaffen Michelangelos zu ahnen gelernt, denn die eigenste Zutat in diesem Motive, den innersten Hohn dieser Stulfeier konnten sie nicht durchschauen, wie niemand den Balken im eignen Auge sieht. Statt der siegreich schwebenden Kuppel über den vier Kreuzarmen droben wird hier von den athletischen Säulen der Kirche ein totes Koloss, aus Tronsitz und Sedia gestatoria zusammengewachsen, emporgeschwenkt und hoch gehalten, als wären die Kirchenväter verkappte Sesselträger des Papstes und Matadoren der Arena zugleich, und weil dies pomphafte Stück Möbel, das ihren Triumph ausmacht, doch nur ein schwerfälliger Klotz ist, und mögen sich noch so viel Stulanbeter vor ihm beugen, so bleibt nichts Anderes als einleuchtender Höhepunkt übrig, denn die Zuflucht zum heiligen Geiste,

wenn seine Stralen nur gnädig kommen wollen und die liebe Sonne, die auf Gerechte und Ungerechte herniederscheint, soviel helfen mag, wie man sie braucht.

Bernini „bedarf auch des irrationalen Elementes", wo er während seiner späteren Zeit die Ausschmückung freier Plätze mit Brunnen und Bildwerken unternimmt. In der grofsen Brunnengruppe der Piazza Navona ist dies „der mit unsäglicher Schlauheit arrangierte Naturfels", aus dessen Höhlung die wilden Tiere hervorschauen, während vorn die Flussgötter lagern. Durch diese Beigabe wird das Thema selbst viel geographischer gefasst, d. h. die charakteristische Umgebung der Flüsse selbst hineingezogen, nämlich so wie beim Maler, — ich erinnere nur an Rubens. Damit aber verschiebt sich auch die Voraussetzung, die man als selbstverständlich aussprechen zu dürfen glaubt, Bernini „strebe hier nach dem Ausdruck elementarer Naturgewalten im Sinne Michelangelos, allein er könne statt eines blofsen gewaltigen Seins auch hier sein Pathos nicht unterdrücken". Diese Flussgötter am Brunnen sollen und wollen überhaupt keine Selbständigkeit beanspruchen, die sich von Innen für sich allein erklärt; sie sind hier in ihre zugehörige Umgebung zwischen die Tiere, die Pflanzen ihres Landes gesetzt, dessen Geschichte somit auf sie zurückwirkt, und das flüssige Element zu ihren Füfsen, wie der Fels in ihrem Rücken stellen vollends den Zusammenhang her. Ja, die Oberfläche des Nackten ist sehr beachtenswerter Weise hier nicht blank poliert, sondern mit dem porösen Gestein daneben

in Einklang gebracht. Am Sockel des Obelisken entfalten sich Bilder je nach seinen Seiten, und der „Naturfels“, auf dem er ruht, ist eben deshalb nicht tektonisch, nicht plastisch, sondern dekorativ nach denselben malerischen Grundsätzen behandelt wie Draperie, d. h. in zusammenhängendem Fluss der Linien und Flächen, mit absichtlicher Vermeidung aller stereometrischen Regelmäfsigkeit oder krystallinischen Gesetzes. Und an malerischer Wirkung ist das Ganze jedenfalls den Quattro Fontane wie dem Moses, der die Acqua Felice aus dem Grottenfels der Nische schlägt, weit überlegen.

Vom malerischen Standpunkt erklärt sich auch die Form des Brunnens auf Piazza di Spagna mit der Barcaccia, die vor der spanischen Treppe schon vorhanden war. Der Breite des Platzes zuliebe dehnt sich das Ganze, ohne höheren Aufbau, vielmehr mit dem Hinweis auf die Seiten, während das Becken sogar als Bassin in den Boden verlegt ist. Auch hier also ein Symptom des innern Umschwungs künstlerischer Prinzipien, die Wendung zur zweiten Dimension, zu der sich schon Maderna gelegentlich, wenn auch in strengern Formen, bereit fand. Die Durchführung der malerischen Tendenz ist auch für Berninis Entwicklung um so bedeutsamer, je verständnisvoller er selbst dem früheren Ideal, dem Hochdrang auch des feuchten Elementes gehuldigt hatte. Wie Madernas Springbrunnen auf dem Platz vor S. Peter die glücklichste tektonische Lösung in der balusterartigen Pilzform gegeben, die doch immer noch keine einheitliche Verbindung der Naturkraft

des Wassers mit dem künstlerischen Motiv der Gestaltung als solchem darbot, hat Bernini mit seinem Tritonen auf Piazza Barberini die lebendige Verschmelzung des plastischen Gebildes mit dem vollen Stral des Springquells vollzogen. Bei der drastischen Art, wie die Muschelschale sich ausgreifend vom Boden hebt, ein abenteuerliches Gewächs, stofflich den Tropfgesteinen im Schofs der Erde verwandt, und doch den Schaltieren auf dem Grund des Meeres durch den organischen Trieb seiner Gestaltung vergleichbar, der als Willensregung überall seinen Nerv hervorreckt; — wie in ihrer Mitte dann das Getier sich regt und zusammenschliesst, um als lebendigen Träger seines dumpfen Dranges den Triton selbst zu entsenden, der wieder mit eifrigem Bemühen ein Muschelrohr an den Mund setzt, um den Schwall der Flut wie den Luftstrom seines Odems hervorzutreiben, so dass der Schall seiner Tuba sich ins brausende Gedröhn der Wasserader verwandelt, — bei so sinnfälliger Sprache des durchgehenden Gefühls kann wol kein Zweifel bleiben, dass für den Künstler und seine Zeitgenossen das Aufspringen des Wassers noch mindestens ebenso Hauptsache bleibt, wie das Niederrauschen und Überfliessen in breiter Masse schon als willkommener Erfolg begrüfst wird. Die malerische Wirkung des letzteren löst aber bereits unläugbar malerische Empfindung auch des Plastikers aus; und die Vermittlung aller Formen mit einander und mit dem aesthetischen Raum, der das Ganze schon als bewegliches Medium des auf und ab strömenden Wassers und als Atmosphäre

zerstäubter Silbertropfen umgiebt, beweist, wie stark sie zur malerischen Absicht geworden[1]).

Bald erfasst der malerische Sinn auch dies Motiv der Entfaltung im Nebeneinder für sich allein und ordnet, wie an Wänden herabfallend, so auf eigens dazu aufgehäuftes Felsgestein die vielgeteilte, hin und wieder springende Kaskade, deren Wesen eben in der Zerlegung der Vollkraft in lauter einzelne Streifen, Spiralen, Spritzwässerlein und schäumenden Gischt besteht und stets in die Breite sich auseinander legt. Darin malt sich wieder, wie einst im Hochdrange des vollen Strales, nun die veränderte Sinnesart der Zeit, wie ihr Geschmack so auch ihr innerstes Wesen.

„Schönheit ist Kraft“ verlangten die kraftvollen Charaktere zur Geltendmachung und zum Genügen ihrer selbst; sie liebten Trommelschall und Drommetenklang wie das Rauschen der Elemente zur Bekräftigung ihrer eignen Willensenergie, wie als Echo ihres würdevollen Auftretens. — „Schönheit ist Kraft“ betet auch ein schwächeres Geschlecht; wer sie selber nicht mehr besitzt, liebt sie desto schwärmerischer an Andern und geniefst sie mit Freuden an Seinesgleichen. Aber die Lust an Allem „was sauset und was brauset“ geht auch vorüber; das Ohr fühlt sich beleidigt, die Stimme, die mildere, wird vom Geräusch zu sehr übertönt, wo das Auge

1) Sehr beachtenswert für die Auffassung der Muschel ist auch das dekorativ überhaupt lehrreiche Titelblatt von Falda, Lib. I, 2 (1665. Vedute delle Fabriche Piazze u. s. w.).

noch lange am sprudelnden Leben sich freut und die malerischen Reize sich gefallen lässt. Bald müssen sie stiller werden, die fröhlichen Kaskaden, und wenn sie erst überzierlich tänzeln, charakterlos hüpfen oder schleichen lernen, wie man ihnen aufspielt, wenn auch sie nur tändeln dürfen wie alle Welt, dann ist die Entwicklung des Barock in allen seinen Phasen vorüber, und ein neuer Name zur Bezeichnung des Stiles am Platz.

Schon dem römischen Kunstleben des siebzehnten Jahrhunderts würden einige seiner bedeutsamen Züge fehlen, wenn die Charakterköpfe französischer Künstler nicht hervorträten, wie ihnen gebührt. Für unsere Zwecke, denen eine ausführliche Geschichte des glanzvollen Umschwungs fern liegt, bedarf es nur einer leichten Erinnerung an zwei oder drei Namen, die für die Entwicklung des Stiles in Rom selbst unentbehrlich scheinen: ich meine in erster Linie Nicolas Poussin (1594—1665).

Poussin ist daheim in erster Linie der Historienmaler, den man — auch ohne sich recht zu erwärmen — als französischen Klassiker ehrfurchtsvoll bewundert. In Rom liegt seine Bedeutung, wenn irgendwo, auf einem ganz andern Gebiete: es ist der Landschaftsmaler, der für den Umschwung der Stilprinzipien in Betracht kommt. Durch die selbständige Pflege dieses Zweiges trug er wesentlich dazu bei, dass die Errungenschaften der Carracci im

Anschluss an Tizian und die guten Eigenschaften Domenichinos nicht wieder verloren giengen, seitdem der plastische Drang nach nackten Gestalten, nach übermenschlichen Figuren allein, eine Zeit lang diese Erweiterung des malerischen Blickes wieder preiszugeben gesonnen war. Es ist bezeichnend, wie Poussins Begabung grade da einsetzt, wo das Verständnis am ehesten in der römischen Welt eine Anknüpfung finden mochte: bei der Architektonik der Landschaft.

Die Überleitung der Massen und Linien aus dem festgegründeten, gesetzmäfsig aufgebauten Vordergrund in die Ferne, die klare Disposition der Raumwerte, von voller plastischer Bestimmtheit vorn bis an die Gränze seines Hintergrundes, der sich nirgends noch ins Endlose verliert, das ist Poussins Stärke, und steht natürlich in Zusammenhang mit dem Anteil des berechnenden Verstandes in seinem Schaffen sonst. Aber so wenig er ohne biblische oder mythologische Figuren eine Landschaft für sich allein zu bieten unternimmt, so sicher sind diese Menschenkinder doch der natürlichen Umgebung eingeordnet, ja immer bewusster schon untergeordnet. Dem Betrachter muss das Gefühl aufgehen, dass diese Felsen und Bäume schon im Einzelnen mehr Gewicht haben als die Personen daneben, dass diese Gegend in ihrer allmählich gewordenen Formation der überlegene Bestandteil ist, der unter mannichfaltigem Wechsel doch dauernder besteht als das vorübergehende Geschöpf, das diesen Naturmächten gegenüber nur wie eine Eintagsfliege er-

scheint. Das ist eine fruchtbare Erweiterung des Gesichtskreises für die Generation der römischen Gönner, die nur Verherrlichung des Menschen und die Steigerung seiner Kraft ins Übermenschliche zu sehen gewohnt war. Es ist zunächst der ästhetische Gegensatz gegen den hochtrabenden Gestaltungsdrang der Barockmeister, den diese Landschaftsmalerei, aus der Villeggiatur gleichsam in die Stadt, einführte. Und in diesem Sinne hat besonders Poussins Schwager und Schüler Gaspard Dughet († 1675) durch seine Malereien in Palästen wie in Kirchen gewirkt. Eine solche Landschaft braucht allerdings noch nicht der Farbe so unbedingt, dass sie ohne die natürliche Buntheit der Dinge ihrem eigentlichen Ziel entsagen müsste: sie will Raumerweiterung schaffen auf den Flächen des geschlossenen Innenraumes, und diese unverkennbar gefühlte Aufgabe hat in Rom ausserordentlich dazu beigetragen, den innern Umschwung zum Bewusstsein zu bringen.

Die Schönheit dieser Welt dann, in ihrer lachenden Farbigkeit und ihrem Sonnenglanz entdeckt erst Claude Lorrain (1600–1682), wie für die römische Kunst und ihre Schutzpatrone, so für die Anhänger der nämlichen Kultur da draussen bis Watteau hin. Der Lothringer, der in Rom erst sich selber gefunden, scheint freilich die Erde nur als Paradies zu sehen, aber ein Land des ungetrübten Glückes, in dem die Menschengeschlechter keineswegs die Hauptsache sind, sondern immer und überall nur die Staffage für Erscheinungen, die in flüchtigstem Erglühen noch als Äusserung des umfassenden Ganzen einen ewigen

Wert in sich bergen, der entzückend uns Allen zu Herzen dringt. Gegen Dughet erweitert er besonders die Tiefe durch einen niedrig gelegten Horizont mit fernem Talgrunde, der im Sonnenduft verschwimmt, oder mit schimmerndem Meeresspiegel, den der Himmel küsst in endloser goldgetränkter Bläue. Welch ein Abstand von dem Ernst und der Strenge des eigentlichen Barock in diesen seligen Gefilden auf der Erde, die dem armseligen Fremdling in Rom mit Gold aufgewogen wurden. Mit wie wenigen Faktoren der Wirklichkeit webt er diesen zauberischen Anblick zusammen, der auch uns Modernen wieder allzubald als kindlich erträumtes Arkadien erscheinen will. Wie stark muss also das Bedürfnis nach solchem Eldorado gewesen sein, das diesem Poeten in seinen Zeitgenossen entgegenkam. Wir müssen uns erinnern, dass Urban VIII. (1623 bis 1644) aus dem Hause Barberini, und die Pamfili, aus denen Innocenz X. (1644—1655) hervorgieng, wie die Rospigliosi mit ihrem Clemens IX. (1667 bis 1669) zu den vornehmsten Gönnern dieses Landschaftsmalers gehörten, der ebenso die Monarchen von Spanien und Frankreich zur Sehnsucht nach der Schäferwelt bekehrte, — um uns klar zu machen, was der Petersplatz mit den Kolonnaden Berninis, die Rückkehr des Sonnenscheins in alle Kirchen Roms bedeuten will. Diese römisch gewordenen Vertreter der französischen Malerei sind einsame Naturen, die, der innern Stimme gehorchend, aus sich hervorbringen, was ihnen allein vertraut war; aber von hier beginnt die Auflösung alles Stofflichen, die Be-

freiung von Körper und Form, von Farbe und Wirklichkeit bis auf die zarteste, verschwebende Erscheinung selbst, die nur der Maler noch fassen kann.

Länger, als ein Menschenalter sonst zu dauern pflegt, hat Giovanni Lorenzo Bernini mit einem künstlerischen Schaffen im Mittelpunkt der Stilentwicklung Roms gestanden. Durch ihn ist die Aufnahme aller Anwartschaften der Hochrenaissance in den Barock und damit auch der innere Umschwung in den leitenden Prinzipien vollzogen, eine Verwandlung, die vorangehen musste, damit sich der römische Stil an den übrigen Mittelpunkten im Kunstleben Italiens Eingang verschaffen und so weiter verbreiten könne. Von dieser Zeit ab beginnt die siegreiche Ausströmung über Florenz und Bologna nach Mailand, nach Genua und nach Venedig, oder südwärts nach Neapel und Sicilien. Die Provinzen alle unterscheiden sich je nach ihrem Charakter bei dieser Verarbeitung des römischen Vorbilds. Die reinste und wichtigste Abzweigung gedeiht in Turin, weil hier noch kein ausgeprägtes Lokalwesen im Wege steht, sondern mit der ganzen Stadt sozusagen von vorn angefangen wird. Eine unverkennbare Rückströmung erst erzeugt in Rom selbst ein letztes Aufflackern des grofsartigen Barockgeistes, bevor sich Alles dem klassischen Ideal der archäologischen Nachahmung unterwirft.

Nach einer so grofsartigen und vielseitigen Tätigkeit, wie die Künstlergeneration unter Führung Berninis sie entfaltet hatte, blieb der Folgezeit nur

übrig, die letzten Aufgaben zu vollziehen, die auf dem Boden der ewigen Stadt noch erwachsen mochten, oder mit den Folgerungen sich abzufinden, die aus der eingeschlagenen Richtung sich ergaben. Fast ein Widerspruch zu der Grundanschauung des strengen Barockstiles stellte sich schon durch die Zutat der Deckenmalereien eines Gaulli im Innenraum des Gesù heraus, und in der noch stärkeren perspektivischen Scheinerweiterung der Raumhöhe durch die Deckenmalerei des Andrea Pozzo in S. Ignazio, nur dass die letztere Kirche als vorgeschritteneres Raumgebilde den Ausgleich mit der malerischen Anschauung besser verträgt als die geschlossenere Gestaltung des Gesù das buntfarbige Wolkenreich des Genuesen.

Die wichtigsten Ereignisse betreffen jedoch die Baugeschichte im Grossen[1]): die Anlage des Hafens der Ripetta durch Alessandro Specchi (1704) im unmittelbaren Anschluss an die vorhandene Fassade von S. Girolamo degli Schiavoni[2]); dann die Erbauung der Spanischen Treppe zur Verbindung der Piazza di Spagna und des Pincio, zwischen S. Trinità de Monti oben und dem Brunnen Berninis vor Via Condotta unten, — jene geniale Leistung, an der die Erfahrungen der Perspektive und die Anwendung malerischer Prinzipien mindestens ebensoviel Anteil haben, wie der monumentale Sinn und

1) Die Erweiterung der Piazza S. Pietro und des Strassenzuges bis zur Engelsbrücke, vgl. bei Carlo Fontana, Il tempio Vaticano 1694, S. 231 ff.

2) Vgl. Letarouilly Tav. 349 mit Falda III, 38 (1667).

die Grossartigkeit aller römischen Verhältnisse, — von Alessandro Specchi und Francesco di Sanctis 1721—1725 vollendet; endlich die imposante Dekoration der Fontana Trevi, die nur Roms Wasserreichtum und Ruinenstätte zugleich so hervorbringen konnten, mit ihrer breitgelagerten Palastfassade als Hinterwand, aus deren Triumphbogen in der Mitte, während er selbst sich als Nische verschliesst, der Siegeszug Neptuns daherbraust, wie über einen Trümmerhaufen von Felsgestein, der dem Durchbruch des Wassers vorangestürzt war, — ein Werk des Niccolò Salvi (1735—62), an dem sich Früchte der ganzen bisherigen Entwicklung zusammenfinden.

Daneben tritt der Kirchenbau zurück, fast völlig soweit es sich um eigene Raumgestaltung handelt, und sonst bis auf einige Ausnahmen. Sehr charakteristisch für den Sinn ist aber das Beispiel, das im Umbau von S. M. degli Angeli durch Vanvitelli (1749) gegeben wird: Michelangelos einheitlicher Raum, der aus dem herrlichsten Thermensaal gebildet war, erscheint nun zu sehr „aus einem Stück“ und wird durch Anreihung andrer zum kreuzförmigen Langbau erweitert. Rücksichtsloser konnte man das Ideal der ersten Barockzeit nicht zerstören, um die malerische Tendenz der folgenden zu befriedigen, der ein Durchblick in unabsehbare, scheinbar endlose Raumentfaltung allein entsprach. Aber die Kapellenreihe, die Bildungssphäre um den Hauptraum, die

1) Letarouilly II, 226.

Michelangelo verlangt hatte, wird zugemauert, also geschlossene Fläche gewonnen.

Der Fassadenbau dagegen wird im Zusammenhang mit jenen grossartigen Gesichtspunkten der Platz- und Strassenanlage gehandhabt und arbeitet nun voraussetzungsloser in diesem Sinne denn je zuvor. So entstehen freilich die verschiedenartigsten Konsequenzen der bisherigen Systeme in seltsamer Folge: S. Giovanni in Laterano von Alessandro Galilei 1734, dann S. M. Maggiore von Ferdinando Fuga 1743 und S. Croce in Gerusalemme von Gregorini 1744. Bei Weitem die vorzüglichste Leistung ist die offene Pfeilerhalle, mit der sich die Lateransbasilika nach dem weiten Platz an der Stadtmauer kehrt: in einer einzigen Ordnung nach dem Sinne Palladios aufsteigend, mit durchaus sekundärer Geschossteilung dahinter, die durch die Forderung einer oberen Loggia veranlasst war. In fünf Durchgängen mit gradem Gebälk unten und fünf Bogen darüber, zusammengefasst unter einem gewaltigen Stirnband, tritt hier zu Tage, was für S. Peter zu erringen keinem Früheren gelungen war. Nicht umsonst war Galilei sieben Jahre im Lande des eifrigsten Palladiokultus, in England, und nicht umsonst beim Fassadenbau von S. Giovanni de' Fiorentini, dessen von Michelangelo gefertigten Entwürfe veruntreut worden, auf dieses Meisters Vorarbeiten für S. Lorenzo in seiner Heimat zurückgegangen. — Ferdinando Fuga verstand einem ähnlichen Anspruch bei S. M. Maggiore[1])

1) Letarouilly III, 304, 305, 306.

nicht anders als mit zwei Ordnungen über einander gerecht zu werden, indem er zur Doppelhalle Fontanas an der andern Seite des Laterans seine Zuflucht nahm und sie als offenes Mittelstück zwischen geschlossenen Seitenlagen ausbildete: d. h. er „schuf ein Werk, das durch reiche Abwechslung und durch den Einblick in Loggia und Vestibül malerisch wirkt, aber (selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen) kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint". — Die gewundene Fassadenhalle von S. Croce in Gerusalemme von Gregorini vereinigt freilich mit diesen malerischen Absichten vollends das Gegenteil des Monumentalen, die rein dekorative Bravour Borrominis, aber ohne dessen geniale Geisteskraft, und kann deshalb in Rom nur als Zerrbild gelten, während sie im übrigen Italien nun überall Ihresgleichen findet.

Die Breite der Gesamtfassade von S. M. Maggiore und das Kompositionsprinzip, das sich in ihr als reich belebter Schlusswand des Platzes darstellt, ist ein Erbteil aus den Tagen Berninis, das auch im Palastbau dieser Epigonen sich auslebt. Vanvitelli und Salvi mussten eben damals das erste Vorbild selbst, den Palazzo Odescalchi an Piazza SS. Apostoli, von den ursprünglichen dreizehn Axen auf vierundzwanzig erweitern, ein Umbau nach dem Herzen dieser Endlosen, der ebenso durch den Zuwachs der Breitendimension, wie durch den Übergang von ungrader Zahl mit betonter Mittelaxe zur graden Zahl ohne diesen Accent bezeichnend ist. Als Neubau entstand im nämlichen Geschmack der Palazzo della

Consulta auf dem Quirinal von Ferdinando Fuga selbst 1739, also im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Äufsern der Basilica Liberiana. Bei manchen ausserordentlichen Vorzügen seiner Front wird man sich doch schwerlich verhehlen, dass er eigentlich die Fläche fast nur als solche durchdekoriert, ohne noch eine Steigerung in der Plastik des Baukörpers selbst zu versuchen. So ist auch der Hof, der keinen weiten Spielraum nach der Tiefe gestattet, als Ersatz dafür ein Meisterstück perspektivischer Kunst für den Einblick des Besuchers, aber eben eine beabsichtigte Täuschung wie im Theater. [1])

Dagegen hat durch Ferdinando Fuga ein andrer Teil des Palastbaues in Rom eine letzte Vollendung erhalten, die ihm bis dahin noch fremd war: das ist die Ausgestaltung des Treppenhauses und seine glückliche Verbindung mit dem Vestibül und Vorsaal auf der Frontseite und dem Hof oder Garten nach der andern Seite. Überrascht uns, besonders nach Genua, Mailand oder Bologna selbst, in Rom, sogar bei einer so ausgedehnten Anlage wie Palazzo Barberini, der enge Hochbau der Treppenhäuser und die mangelnde Verwertung dieses malerisch so fruchtbaren Mittelgliedes zwischen unten und oben, so erkennen wir die Wirkung jener auswärtigen Vorbilder der Renaissance mit Genugtuung an dem eigenen Treppenausbau des Palazzo Corsini (1732). [2])

1) Letarouilly I, 29, 30.
2) Letarouilly II, 191. 192.

Damals empfängt auch Vanvitelli, der als Maler angefangen hat, in Rom seine Richtung, und zwar ebenso bezeichnender Weise als Architekt von S. Peter (1726) beginnend, um im Palastbau der Fürsten nach dem Vorbild französischer Königsschlösser, wie Caserta, zu enden. Und wie hier, so vermuten wir schon in der berühmten Galerie des Palazzo Colonna, mit ihrem Vorzimmer und Schlufssalon an den Enden, und ihren hohen Fensterreihen, den Einfluss der französischen Mode bei dem Umbau des alten Familienpalastes, den Niccolò Michetti und Paolo Posi (c. 1730) in die gegenwärtige Gestalt geleitet haben.

Denn mittlerweile strömt auch nach Rom die Flut des künstlerischen Lebens aus Frankreich zurück, das im siebzehnten Jahrhundert von dieser Quelle ausgegangen war, und bringt von dem neuen, schon unläugbar überlegenen Mittelpunkt der Welt nun wenigstens, wo es am alten Tiber zu ebben begonnen, den Dank zurück, — als Kultus der ewigen Stadt und des klassischen Bodens.



V.

DIE LETZTE WEITERENTWICKLUNG IN FRANKREICH

DAS EINDRINGEN DES BAROCK

Rubens, der Maler, ist in Frankreich der Vater des Barock geworden, wie in Rom der Bildner Michelangelo. Seitdem seine Gemälde zur Verherrlichung der Maria de' Medici und Heinrichs IV. im Palais du Luxembourg vollendet dastanden (1625), ist sein malerischer Barockstil eine Grossmacht inmitten der Kunstentwicklung Frankreichs.

Bisher war diese getreu den Wegen der Renaissance gefolgt, so langsam und schwer sich auch die heimische Überlieferung des Mittelalters im Grunde mit dem Wesen der südlichen Nachbarin vertrug. Je mehr sich aber in Oberitalien selbst die gelehrte Nachahmung der Antike verbreitete, weil die schöpferische Genialität erlahmt und das künstliche Pumpenwerk zur Förderung unentbehrlich war, desto deutlicher stellt sich auch in Frankreich der Charakter der Spätrenaissance ein, die besonders in der

Architektur dem wissenschaftlichen Studium des Vitruv und seiner Ausleger oder dem praktischen Vorbild italienischer Klassicisten mehr verdankt, als dem lebendigen Zusammenhang mit den Aufgaben daheim. Und wo immer die eigene Kraft nationalen Lebens sich regt, wo künstlerische Triebe mit diesen erlernten Formen in Widerspruch geraten, da drängen sie der nordischen Gesinnung folgend in die Richtung der flandrischen Malerei, als deren Vorkämpfer Rubens erschienen war. Das bedeutete nicht einmal einen Bruch mit der Neigung zur romanischen Kultur, keine Abwendung von den anerkannten Bildungsstätten Italiens; dafür bürgte der Name der Königin Witwe, davon zeugte die Kunst des grossen Historienmalers selber, die von klassischer Gelehrsamkeit durchdrungen, dem plastischen Ideal so völliges Genüge bot.

Dieser Gemäldecyklus gab mit seiner hinreissenden Gestaltenfülle das Beispiel eines so unerschöpflichen Vermögens, eines so unbezweifelbaren Triumphes nordischer Begabung, die alle Mittel südlicher Kunst sich zu eigen gewonnen und als Gebieterin der Welt einhergieng, dass sein Vorhandensein in Paris genügte, um den französischen Geistern keine Ruhe zu lassen. Zum Wettstreit mahnend, trieb das Beispiel dieses Antwerpeners die Künstler Frankreichs über die Alpen. Ja, noch mehr, der junge Königssohn, der die Geschicke ferner bestimmen sollte und als Erbe dieser Legende des Luxembourg aufwuchs, Ludwig XIV. selbst, hat nirgend anders das Ideal seines Dichtens und Trachtens so lebendig

in sich aufgenommen wie vor den Bildern des Vlamen, der Henriade, die Rubens hier so viel grossartiger gestaltet und so viel eindringlicher vor Augen gestellt, als die geschichtlichen Zustände Frankreichs sie tatsächlich überlieferten. Der Zug der Olympischen, das Geleit der allegorischen Wesen in dieser farbigen Anschauung macht auch den Enkel zum Erben all der Hoheit und all der Vorrechte, als deren irdischer Ursprung das Römerreich und die Hauptstadt der Welt dalag, als deren neuer Wohnsitz nun aber die Stätte gelten musste, wo sie so sichtbar eingezogen, so überzeugend gegenwärtig waren. Der Gedankenkreis des Roi Soleil ist ein Sprössling dieser Historien von Rubens.

Wenn von klassischer Kunst in Frankreich, als der Erbin des goldenen Zeitalters in Rom gesprochen wird, so tritt freilich der Name Nicolas Poussin zuerst auf die Lippen. Aber er gehört im Grunde seiner Gesinnung noch zu den Bekennern der Spätrenaissance, die nach klassischen Vorbildern mit der starken Beihilfe des Verstandes, mehr wissenschaftlich arbeiten als im ursprünglichen Schaffensdrang aus künstlerischer Phantasie gebären. Er ist seit seiner ersten Studienreise, schon 1624, sein ganzes Leben, mit kurzer Unterbrechung 1640—1642, bis zu seinem Tode in Rom geblieben; aber er bedeutet mit seiner fruchtbaren Tätigkeit, die der Heimat zu gute kam, für diese fast noch mehr als die Gründung der französischen Akademie, die den dauernden Verkehr zwischen Paris und Rom sichern sollte, die neben den klassischen Studien jedoch, denen sie

galt, auch dem Recht der Lebenden Vorschub geleistet hat, d. h. zum Heile Frankreichs der Befruchtung durch die schöpferischen Kräfte der römischen Künstlerschaft des Barockstiles förderlich ward.

So ist die Übertragung von Rom nach Paris schneller und unmittelbarer vor sich gegangen als in mancher Provinz Italiens selber. Auf Poussin hatte die Offenbarung der Barockmalerei, der Cyklus von Rubens noch nicht gewirkt, als er auswanderte. Und in Rom gelangte er durch Domenichino, seinen Lehrer, grade schon in den Rückzug zur Mäfsigung des Kraftstiles, zu dem Annibale Carracci im Palazzo Farnese sich aufgeschwungen hatte, wo das letzte Bild schon von Domenichino herrührt. Auch unter den Malern von Bologna vollzog sich ein Ausgleich mit der Hochrenaissance. Charles Lebrun dagegen erfasste schon in Paris ohne Zweifel mit seinem praktischen Unternehmungsgeist das Beispiel, das die Siegeslaufbahn des Antwerpener Meisters enthielt, und der schwungvolle Schulbetrieb in den Niederlanden liess ihn nicht schlafen. Er arbeitet in Rom dann 1642—1645 mit jener Geschäftigkeit, der es darauf ankommt zu erobern, und die fremden Errungenschaften einheimst, um sie im eigenen Wirkungskreise zu verwerten, ja ein persönliches Reich damit zu gründen. Mit der allgemeinen Bewunderung der vielseitigen Tätigkeit, die sich dort steigerte und überbot, nahm er die Kunstweise des Pietro da Cortona so vollständig in sich auf, wie der berechnende Lerneifer es irgend vermag. Kaum war er nach Paris zurückgekehrt, so legte auch sein

Erstlingswerk, der Deckenschmuck im Hôtel Lambert de Thorigny (1649) von dieser Bekehrung zum Barockstil Zeugnis ab. Genau so wie Pietro da Cortona verband Lebrun die plastischen und die malerischen Bestandteile mit der tektonischen Gliederung vom Kämpfersims durch die Wölbung hin. Und bald stellte sich in seinen weiteren Malereien, besonders in den Entwürfen, die er verbreitete, die entscheidende Tatsache heraus, dass seine rauschende Bewegung von Formen und Farben in ihrer glänzend dekorativen Weise mit der Sinnesart des jungen Monarchen übereintraf, und dass dieser nur zu sehr gesonnen war, diese Sprache zu der einzig gültigen seines Königshofes zu machen. Charles Lebrun wurde zum Interpreten des Wunsches, die römische Würde mit französischer Eleganz zu vermälen, und damit zum Ratgeber in allen künstlerischen Dingen der Residenz. Seit 1660 an der Spitze der Gobelinfabrik, übernahm er auch die Leitung der Manufacture royale des meubles de la couronne, die Colbert zur Hebung der französischen Industrie 1662 begründete, und verwirklichte hier erstrecht die Richtung, die wir in seinem Streben angedeutet. — Die glänzende Schulung der flandrischen Ateliers, besonders der Zeichner und Kupferstecher, wurde nach Paris verpflanzt und auf der andern Seite wurden die Fortschritte des italienischen Barockstiles so vollständig aufgenommen, wie der Wetteifer der französischen Kunst auf dem Weltmarkt es erforderte. Hier begegnet sich Lebruns Denkweise mit dem Geiste Colberts noch unmittelbarer als mit dem

Hang des Königs zu pomphafter Repräsentation, die durch Mazarin gewiss mehr dem Auftreten römischer Kirchenfürsten und päpstlicher Nepoten nachgebildet war als irgend einem sonstigen Vorbild.

Und neben Charles Lebrun (1619—1690) steht ein Bildhauer wie Pierre Puget (1622—1694), den man den grössten Vertreter dieser Kunst in Frankreich überhaupt genannt hat, ein ebenso ausgemachter Anhänger des römischen Barock. Auch er war seit 1641 in Rom, und zwar als Maler bei Pietro da Cortona geschult, und deshalb als Bildner malerisch gesonnen wie Alessandro Algardi, nur mit südfranzösischem Temperament, vor Allem zur Verherrlichung übermenschlicher Kraft unter jedem Vorwand geneigt, und seien es die grässlichsten Situationen. Ihm wuchs aus seinen Anfängen als Schiffsbildhauer im Hafen von Marseille die wogende Bewegung in seine Bildwerke hinein, und dieser Stil des heimischen Elementes blieb ihm auch eigen, als er vom Holz zum Steine übergieng. „Der Marmor zittert vor mir," sagte er im Gefühl seines unwiderstehlichen Willens, aber er zittert auch heute noch, als wohne den verzerrten Massen die Illusion der Bewegung inne, die er ihnen beigebracht. Man hat ihn „berninischer als Bernini selber" genannt, aber mit Unrecht — scheint mir — gegen Bernini.

Wenn somit in den darstellenden Künsten Frankreichs der Einfluss des römischen Barockstils durch Rubens hier, durch Pietro da Cortona dort unzweifelhaft zu Tage tritt, so bedarf auch die Frage nach seinem Eindringen in die Architektur einer sorg-

sameren Erwägung als bisher. Von den Dekorationsstücken des Jardin du Luxembourg wird nicht viel Wesens zu machen sein. Aber nach der Einsicht über den römischen Ursprung des Barock und nach der Erkenntnis seiner Ausbildung von Michelangelo zu Giacomo della Porta, die wir gewonnen, verlangt der schärfere Begriff auch hier konsequente Verwertung, um festzustellen, wann zuerst in Frankreich Vignolas Richtung sich neben der Palladios geltend macht, und damit auch hier dem plastischen Gestaltungsprinzip im strengen Sinne sich Tür und Tor zu öffnen beginnt. Die Kirche der Sorbonne von Lemercier, die 1635—1659 datiert wird, fordert mindestens durch ihre Fassade zum Vergleich mit römischen Kirchen der entscheidenden, dem Gesù folgenden Entwicklungsreihe heraus, während ihr hölzerner Kuppelbau noch deutlich an oberitalienische Vorbilder gemahnt. Umgekehrt muss die ächt französische Anfügung der Marienkapelle hinter dem Chor, wie der Kirche de l'Oratoire und S. Roch, als ein nordischer Gedanke der Raumverbindung beachtet werden, den man in malerischen Anlagen des spätern norditalienischen Barock so häufig nur als freie Zutat des erfinderischen Baukünstlers betrachtet.[1])

Die innigste Berührung mit den gleichzeitigen

1) Es wäre natürlich nicht schwer, diese Beispiele von historischen Problemen und pragmatischen Zusammenhängen zu häufen. Besonders erwähnenswert erscheint mir auch Antoine Lepautres Hôtel de Beauvais. Vgl. Blondel, Livre IV, Nr. VI (rue François-Miron Nr. 68), 1655—1660.

Fortschritten des Stiles in Rom beurkundet jedenfalls ein andrer französischer Architekt, den man darnach mit Unrecht zu den Vertretern der Spätrenaissance rechnet, das ist Louis Levau (1612—1670). Wird es schon anerkannt, dass er in der Grundrissbildung beim Schlosse Vaux-le-Vicomte z. B., also 1643 (der Bau selbst war 1661 vollendet) mit der bisherigen Überlieferung brach, so verlohnt es auch der Mühe, die Herkunft des Neuen, das er einführt, zu ermitteln. Ist dies doch, auffallend genug, grade als Kern in die üblichen Bestandteile des französischen Landsitzes hineingeschoben, und um diese triebkräftige Zelle mit innerer Folgerichtigkeit eine Verschiebung des Überlieferten vollzogen, die kaum anders als „Organisation" genannt werden darf. „Über einen breiten Kiesweg, — sagt die Beschreibung — tritt man in ein Vorhaus, einen rechtwinkligen, von Arkaden auf toskanischen Säulen umgebenen, streng architektonisch gebildeten Raum. Zu beiden Seiten befinden sich die — nun aus der Axe verlegten — sehr bescheidenen Treppen, dahinter ein ovaler, durch beide Geschosse reichender und überwölbter Saal, der durch Kompositpilaster und darüber durch Hermen gegliedert ist." Und fügt man hinzu: „Vorhaus wie Saal sind neue Erscheinungen im französischen Grundriss. Man war sich der Herkunft des letztern völlig bewusst, indem man ihn als Salon à l'italienne einführte," — so regt sich doppelt die Wissbegier, woher dies erste Beispiel gekommen sei. Beachtet man aber die auffallende Paarigkeit der seitlich geschobenen Treppen, die Verbindung mit der Ein-

gangshalle vorn und ovalem Saale-hinten, ja die Formensprache, die Wahl der Säulenordnung, — so lehrt ein vergleichender Blick nach Rom, dass alle diese Elemente vom Palazzo Barberini stammen, den Maderna 1624 begonnen und Bernini weitergeführt hatte, also von derselben für die Geschichte des römischen Bauwesens so wichtigen Schöpfung, in der Pietro Berettinis viel bewunderte Deckenmalerei zu sehen war, während hier in Vaux-le-Vicomte der eifrige Schüler des Cortonesen, Lebrun, die Ausschmückung übernahm. Die Breitenausdehnung des ganzen Schlosses, mit dem Vor- und Zurücktreten der selbständig bedachten Baukörper, das eine Gruppe von fünf Hauptgliedern bildet, geht sogar in der malerischen Entwicklung noch weiter als jene römische Verbindung von Stadtpalast und Villa, so dass hier Gedanken Berninis von französischer Tradition gradezu umarmt werden. Die Bestimmung als Landsitz trug eben das Ihrige dazu bei, die bequeme Disposition der Räume und die freie Lagerung des Baues zu begünstigen.

Sollte es Zufall sein, dass Louis Levau recht eigentlich der Zeit des Mazarin angehört, d. h. der allmächtigen Regierung eines geborenen Italieners, der, 1642 Kardinal geworden, in Rom die Kirche S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi erbauen liess, die Martino Lunghi der Jüngere 1650, wie oben erwähnt, mit jener prahlerischen Fassade versah, die noch heute zu den „barockesten" Beispielen in Rom gehört. Levau war es auch, der einer Stiftung des Kardinals in Paris Gestalt verlieh, dem Collège

des quatre nations, jetzt Institut de France mit der Bibliothèque Mazarine (1660—62). Dem Louvre gegenüber, an der Seine gelegen, zeigt sich hier an einem Monumentalbau ganz bewusst der Anschluss an die Prinzipien der gleichzeitigen römischen Baukunst, und zwar so früh, dass wir nicht anders als unmittelbaren Austausch voraussetzen können. Und wieder sind es französische Momente, die den malerischen Charakter des Ganzen erst recht entscheiden: die Pavillons an den Ecken. In der Mitte der Vorderfront liegt die Kirche der Erziehungsanstalt mit tempelförmigem Portikus, hinter dem ein Vorraum in den Kuppelsaal überleitet; der Grundriss des letztern bildet wieder ein quergelegtes Oval, das sich durch Kapellen nach hinten zu einem Rechteck erweitert. Schon dieser Plan bezeugt den Einfluss der Bauten, wie sie Bernini, Rainaldi, Borromini zu Rom in Aufnahme brachten. Besonders S. Agnese an Piazza Navona ist verwandt; ihr ähnelt auch die weitere Frontbildung am meisten. An die Seiten des Mittelstückes schliessen sich nämlich Viertelkreise an und enden in Pavillons an den Ecken wie in Türmen dort; nur ist das Ganze viel breiter ausgezogen. Mittelbau und Eckbauten haben eine korinthische Ordnung, dort Säulen, hier Pilaster, während die geschwungenen Wände dazwischen zwei Ordnungen über einander aufweisen, doch nicht die Höhe der Hauptbestandteile erreichen. Die Dächer der Flügelbauten sind niedrig, und überall tritt der italienische Charakter auch in der Durchbildung des Einzelnen hervor, obwol die ganze Kuppel hier

wie an der Sorbonne nur noch aus Holz hergestellt ist.[1])

Das Wichtigste für uns ist die malerische Tendenz, die den Grundzug in einer zusammenfassenden Charakteristik der fortschrittlichsten Bauten Levaus zu bilden hätte; denn in diesem Punkt begegnet sich die persönliche Tätigkeit Berninis mit dem Villenbau Palladios, und auf diesem Boden konnten sich auch die strengern Architekten in Paris, die Palladio nur allein noch anerkannten, mit dem Streben Levaus und Berninis verständigen. Viel fremder jedoch, ja wie ein Gräuel gegen alle Gesetze der reinen Baukunst, musste ihnen das überplastische Wesen eines Borromini erscheinen und Alles, was aus seinem Vorbild weiter, auf dem Wege durch Oberitalien hin, sich abgeleitet hatte. Wie eine Kriegserklärung nur kann die Wahl eines Guarino Guarini zum Architekten der Theatinerkirche mitten in Paris gewirkt haben (1662), die Berufung eines Fremdlings nicht nur, der allerdings dem Orden angehörte, sondern auch die Empfehlung Lebruns, der ihn nur deshalb bevorzugte, weil er entschiedener als Andre den Barockstil nach dem Geschmack des tonangebenden Kunstintendanten vertrat.[2])

1) Interessant ist eine Art Vorbereitung dieser Anlage in Fr. Mansarts Schlossbau von Choisy-le-Roy, wo leider nur noch die beiden vorderen Pavillons mit verbindenden Mauerarmen gegen die Einfahrt zu übrig sind, aber ihre Beziehung zu der alten Allee von Versailles her deutlich genug erkennen lassen. Aus derselben Zeit steht dort eine sehr strenge Fassade, das Haus des Architekten selbst genannt.

2) Ste. Anne wurde von Guarini nur begonnen, von Liévain 1714 erst weitergebaut und 1747 von Desmaisons vollendet (jetzt

Es soll der Beirat Lebruns nicht minder im Spiel gewesen sein, als der neue Minister Colbert plötzlich 1664 dem damaligen Leiter des Louvrebaues Levau befahl, die Weiterführung der Arbeiten einzustellen, da sein Plan den Absichten des Königs nicht entspreche. Ludwig XIV. wollte sein Schloss in Paris zum schönsten Bau der Welt erheben. Deshalb wurde eine Konkurrenz der besten Baumeister Frankreichs veranstaltet; aber die Wahl blieb unentschieden. So erhielt Poussin in Rom den Auftrag, die sämtlichen Entwürfe der dortigen Akademie zur Begutachtung vorzulegen, und die Angelegenheit gelangte vor den Richterstul des berühmtesten Künstlers, des Architekten von S. Peter, Bernini selber. Ihm freilich mussten die Pläne der Franzosen, die mit vorhandenen Bestandteilen aus früherer Zeit und mit heimischen Anschauungen zu rechnen hatten, allesamt als befangenes Stückwerk erscheinen. Sie alle hatten in seinen Augen keine Ahnung, was es heisst im Grossen und Ganzen zu schaffen. So liess Bernini, den man schon lange für Frankreich zu gewinnen versucht hatte, durch die dringende Einladung des Königs sich selber zur Reise bestimmen und kam 1665 nach Paris, um den Bau des Louvre zu übernehmen.

Vollständige Beseitigung der bestehenden Gebäudeteile war sein erstes Ansinnen, als er das Konglomerat von Anfängen gesehen hatte. Und dieser

---

zerstört), war somit als Monument kaum von Bedeutung für den Gang der Dinge in Paris, desto wichtiger ist sie uns als Symptom.

radikale Vorschlag musste schon einen Sturm der Entrüstung hervorrufen, dem selbst der König und sein Minister Stand zu halten sich scheuten. Das Neue vollends, das Bernini an die Stelle zu setzen gedachte, war — wie wir oben gesehen — ein durchaus römischer Palast, nur in seinen Abmessungen von ausserordentlicher Grösse, so dass er ein gewaltiges ringsum in voller Monumentalität und einheitlichem Charakter geschlossenes Viereck umspannte. Der ganze Bau wäre damals ein rücksichtsloser Widerspruch gegen die Kunst der Franzosen geworden; aber er widersprach auch den Lebensgewohnheiten derer, die ihn bewohnen sollten. Mit Recht wurde von den heimischen Architekten gegen ihn geltend gemacht, dass er die Ansprüche an bequeme Raumverbindung, die Einfügung notwendiger Nebengelasse, grade diejenigen Erfordernisse ausser Acht gelassen, die man in Paris neuerdings erst recht zu schätzen und wie nirgend sonst zu erfüllen gelernt hatte, — und zwar nicht zum geringsten Teile grade durch das Verdienst des Mannes, dessen Bautätigkeit man am Louvre soeben plötzlich unterbrochen hatte: Levaus.

Bernini kehrte sehr bald unverrichteter Sache nach Italien zurück.[1]) Sein Projekt aber hat den Franzosen, die ihn befehdeten und verurteilten, in Wahrheit die Augen geöffnet für das, was ihnen

1) Vgl. für das Nähere dieser Geschichte Patte, Mémoires . . de l'Architecture 1769 p. 320ff., René Manard, Le Bernin en France, L'Art 1875 und Lalanne, Gazette des Beaux-Arts 1877.

abgieng. Ganz ohne Zweifel hat Claude Perrault, nach dessen Plan dann 1667—1674 die Louvrefassade wirklich ausgeführt ward, den Grundgedanken des Aufrisses von Bernini übernommen, obgleich er die Formensprache mit dem Bekenntnis der französischen Schule, d. h. dem Vorbild Palladios in Einklang zu bringen sucht. Tempelfassade (in der Mitte), Triumphbogenmotiv (an den Seiten) bestimmen die geschlossenen Risalite; eine offene Gallerie mit gekuppelten Säulen, beide Geschosse zusammenfassend, öffnet den langgestreckten Körper in regelmäfsiger Reihung links und rechts von dem Mittelbau, der durch das Einschneiden des Rundbogentores in das Hauptgeschoss nur gewaltsam die Einheit des Aufbaues zu betonen strebt. Durch den Verzicht, auch im Binnenhof den Charakter eines einheitlichen Ganzen durchzuführen, da man das Vorhandene, wenn auch nicht ohne Überhöhung stehen liess, war es möglich, das Schaustück der Aussenseite auch mit Säulenarchitektur zu beleben, wie es Bernini im Hof und an der Seite der Tuilerien gewollt hatte. So kam ein Aufschwung zum Wetteifer mit dem klassischen Tempelbau in die französische Baukunst, der im Innern der Schlosskapelle von Versailles zunächst seine Früchte trug. Aber an der Seitenfassade des Louvre gegen die Seine zu sehen wir die Kraft Perraults schon erlahmen; völlige Trockenheit der Flächendekoration tritt an die Stelle und damit das Übergewicht der Breitenausdehnung erstrecht hervor. So wird auch bei diesem Paraderitt der verstandesmäfsig erlernten hohen Schule der

Renaissance die Grundlage der malerischen Auffassung adoptiert, die sich auch in manchen andern Eigenschaften an Perraults Hauptfassade ebenso verrät.

Den Einfluss des geschlossenen Breitbaues, den Bernini für das Schloss in Paris vorgeschlagen, erfuhr auch sofort die Erweiterung dessen von Versailles. An der Gartenseite wurden die beiden vorspringenden Flügel beseitigt, indem man über dem Saal Ludwigs XIII. dazwischen, an Stelle der offenen Terrasse einen Vollbau errichtete, und so durch die Galerie des glaces auch hier eine einheitlich fortlaufende Fassade gewann. Selbst diese wurde dann noch durch beträchtliche Anbauten an den Seiten verlängert, so dass das Ganze nur als Schlusswand einer weitumfassenden Perspektive noch die grossartige Bedeutung erhält, die es beansprucht. Und die Herrschaft der ruhig ausgestreckten Breitendimension als Dominante über Alles hin war so anerkannt im aesthetischen Gefühl der Gebildeten, dass Saint-Simon das Kapellendach, das hinten darüber emporstieg[1]), als unerträglich empfand, und „cet

1) Im Bau der Schlosskapelle (1699—1710) wird die Säulenstellung der Louvrefassade ins Innere genommen und bestimmt wesentlich den festlichen Charakter; aber die Ausdehnung der Tiefe geht nur soweit, als die Loge des Königs ein einheitliches Bild der Sängertribüne empfängt, d. h. soweit sich zwei Bühnenbilder ergeben, die in der Mitte zusammenstossen. Da der Gottesdienst selbst im Erdgeschoss stattfindet, so ist der königliche Hof und seine Musikkapelle schon in der oberen Region, unter der heitern Säulenhalle mit ihren breiten hellen Fenstern ringsum, in Gemeinschaft mit dem Reich der Himmel, das vom Gewolbe herniedersteigt und einheitlich zum Bilde des Ganzen gehort, während die

horrible exhaussement" nur als Mittel erklären konnte, den König zur Überhöhung des ganzen Schlosses zu zwingen.

„Von jetzt an gilt das Schloss", sagt Dohme, „überall um so vornehmer, je weiter sich seine Flügel dehnen. Absichtlich zerrt man sie deshalb durch weitgestreckte Galleriebauten u. s. w. in die Länge, so gelegentlich Ausdehnungen erzielend, welche alles bisher Geschaffene hinter sich lassen." Es ist ästhetisch genommen die Vorherrschaft der zweiten Dimension, der Breite, die hier triumphiert und wie in Deutschland auch in Italien den Sieg des neuen Prinzips verkündet; es ist die Flächenfreude, die sich damit eine Stätte schafft.

Mit dieser äussern Umgestaltung des Schlosses von Versailles nach der Seite, nach der französische Wohnungen überhaupt ihren Anspruch zu betonen pflegten, hat auch Jules Hardouin Mansart seine Bekehrung zu Berninis Kunstprinzip bekundet, während er noch später in der Schlossanlage zu Nancy einen neuen Beweis geliefert hat, mit welchem empfänglichen Sinn auch er die Kolonnaden von S. Peter und die geschlossenen Plätze Roms studiert hat und nach Möglichkeit, selbst in der Absicht dekorativer Wirkung nur, verwertete.

Indessen, für die Kunstentwicklung in Frankreich und die Erkenntnis ihres Ganges ist es wichtiger, die wolbekannte Tatsache zu betonen, dass

---

untere Region, einfach und dunkel bis auf den Altar, unter ihren Füssen lagert.

die Bedeutung des Schlosses von Versailles wesentlich nicht sowol in seinem Äussern als vielmehr in der Gestaltung und Anordnung seiner Innenräume beruht, und dass grade hierin das Werden des Neuen beobachtet werden kann, dem die Zukunft gehört, d. h. die Keime des Stiles, den wir Rokoko nennen.

Eine Reihe von kleinen Schlössern, die der König, seiner selbstgesteigerten Hoheit mit ihrer unausgesetzten Repräsentation überdrüssig, als Zufluchtsstätte menschlicher Regung erbaute, bezeichnet eben damit schon die Umkehr zur Natur und den Verzicht auf das übermenschliche Wesen, das der Barockstil postulierte. Nur konnte dieser eitelste Träger der erhabenen Würde, der alle Ansprüche römischen Prälatentums aufgesogen und in Hofceremonien ausgeprägt, die Selbstvergötterung nicht los werden, und überall taucht aus seinen Spiegeln die unausstehliche Physiognomie seines Sonnenantlitzes mit dem Nimbus der Allongenperrücke als Glanz- und Bildungssphäre vor dem Auge des Besuchers auf, das zu fragen weifs, was diese Formen und Farben bedeuten. Es wohnt in ihnen das verstockteste Selbstgefühl, das die Welt nur als Reflex seiner eigenen Person zu nehmen gewohnt ist.

Diese Lustschlösser würden gewiss Schritt für Schritt den Weg der innern wie der äufsern Entwicklung vom Grofsartigen zum Eleganten und von da bis an die Gränze des Anmutigen erkennen lassen, wenn sie unverändert und unzerstört als historische Urkunden der Kunst noch dastünden. Bei der Eremitage von Marly wissen wir jedenfalls, dafs die

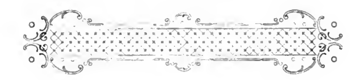
Villen Palladios wie die Rotonda von Vicenza und ihre Erweiterungen auf dem Lande das unverholene Vorbild waren. Vier vollständig ausgebildete Einzelwohnungen legten sich, durch gangartige Gallerien verbunden, um den Mittelbau, der zwei Geschosse von sieben Axen unter einer Pilasterordnung vereinigte, und ein weites Parterre mit Teich darin überblickte, während zu den Seiten ausserhalb dieses Komplexes noch sechs Pavillons, für je zwei Bewohner eingerichtet, sich locker anreihten. Damit war auch der Gruppierung kleinerer und gröſserer, mehr oder minder selbständiger Bestandteile freier Spielraum eröffnet, und jemehr sich alle diese Anlagen wie in Versailles, Grand Trianon u. s. w. mit den Gärten Le Nôtres verbanden, desto mehr entwickelte sich in der Gruppierung, wie in der Kunst des Gartenbaues selbst, der malerische Sinn. Ja, es ist wol kein Zweifel, dass die Parkanlagen Le Nôtres selbst, von Versailles bis Marly, eine Stufenfolge bezeichnen: von der Geltendmachung eines herrschenden Willens nach Aussen, so weit das Auge reicht, bis zur Umkehrung dieses Verhältnisses zur umgebenden Natur, die den Flüchtling der menschlichen Gesellschaft in ihre Einsamkeit aufnimmt, ihn nach Aussen abschlieſst und einhegt, damit er sich selber wiederfinde im Schoſs der Wälder, — die sich deshalb nach Innen ihm zukehrt und ringsum mit ihren groſsen ruhigen Augen hinein schaut in das Innere seines Hauses.

Immer freilich war dies eine erlesene, den gewohnten Anwartschaften des alternden Königs be-

reitete Stätte; aber gerade diese Bedürfnisse der Bequemlichkeit und Vertraulichkeit des intimen Verkehrs geben die Gelegenheit, den ländlichen Villenbau Palladios mit Vorliebe zu studieren, ihm abzulernen was er zu bieten vermochte, und in der Erfüllung dieser neuen Ansprüche französischer Geselligkeit und nordisch häuslichen Daseins über jenes Vorbild weit hinauszugehen. Von jenen Landhäusern des Italieners entnahm man die breite Lagerung in unmittelbarem Zusammenhang mit Garten und Terrasse, also den Verzicht auf den Hochbau und die Bevorzugung des Erdgeschosses für diesen stetigen Austausch mit der Natur, — damit auch die zalreichen Raumöffnungen und vermittelnden Übergänge, die Vorliebe für Säulengänge und Wandelbahnen um einen Mittelplatz, für einen gemeinsamen Mittelraum im Innern, der seinem Charakter gemäfs centrale Grundform erhält, und für möglichste Mannichfaltigkeit runder, ovaler, polygoner Zimmer neben den regelmäfsigen am Korridor entlang. Diese Studien sind auch in Berninis Tagen für die Entwicklung des römischen Baustiles von unverkennbarer Wichtigkeit gewesen, also der italienischen wie der französischen Schule zu Paris gemeinsam. Dagegen entsprachen diese Vorbilder weder in der lockeren und luftigen Gestaltung der Sommervilla, noch in der weiträumigen Monumentalität des Palastes den Anforderungen, die schon das nordische Klima und die häusliche Lebensweise in Frankreich an die Wohnung stellen mussten. Die schweren Kamine freilich, die den Renaissancebau Frankreichs beengten

und beeinträchtigten, wichen immer mehr den eleganteren, möglichst zurücktretenden „Cheminées à la royale“ mit Spiegel darüber, die Mansart erfunden hatte; aber immer noch ist der Einfluss der niederländisch-nordischen Stube, deren Grundgefühl Italien nicht kennt, unläugbar lebendig. Sehr bezeichnend jedoch für den Charakter des Lustschlosses ist auch die Erleichterung der Deckendekoration und der befreiende Übergang zu schlichtem Weifs und Gold für die Ausstattung des ganzen Innenraums.

Je mehr der Monarch selbst sich kränkelnd und verstimmt zu bigotten Anwandlungen zurückzog, desto ungestörter genoss andrerseits die Jugend in den „petites maisons“ zu Paris und auf den Landsitzen in der Runde das Dasein nach ihrer Art, indem sie sich die Wirklichkeit des Augenblicks mit allen Reizen schmückte, die dem sorglosen Sinn und der sprudelnden Laune des Glücklichen sich bieten mögen.



ROKOKO

1.

Um die strengen Gewohnheiten des Monumentalbaues in Fluss zu bringen und die vorwiegend verstandesmäfsige Tätigkeit der Meister zu schöpferischer Gestaltung fortzureifsen, bedurfte es der wiederholten Durchdringung mit dem genialen Schwung des italienischen Barockstiles und der niederländischen Malerei, und nur die glücklichste Klärung dieser befruchtenden Elemente, die feinsinnigste Läuterung in dem geistig so viel höher gebildeten und sorgfältiger geschulten französischen Geschmack hat jene köstlichsten Früchte des neuen Stiles gezeitigt, die als vollendeter Ausdruck der eleganten Welt in den Tagen Ludwigs XV. zu gelten berechtigt sind.

So geschieht es nicht „auffallender Weise", wie Albert v. Zahn[1]) sich ausdrückt, sondern sowol für den Zusammenhang der Kunstentwicklung sehr er-

1) Barock, Rococo und Zopf, Zeitschr. f. bildende Kunst, Leipzig 1873.

klärlicher, man möchte sagen „notwendiger Weise", dass ein Maler, der vor der vollen „Ausbildung des architektonischen Rokoko gestorben ist, der charakteristischeste Künstler dieses Stiles ward: Watteau, der nach etwa zehnjähriger gereifter Kunsttätigkeit 1721 starb."

Ein Maler wie Rubens hatte den römischen Barockstil mit vollstem Verständnis nach den Niederlanden herübergenommen und das plastische Gestaltungsprinzip in das malerische Fluidum versetzt, so dass es für den nordischen Kunstgeist geschmeidig wurde. Ein Maler, der die Vorzüge dieser niederländischen Schulung sich angeeignet, mochte auch zunächst im Stande sein, dem neuen Ideal, das sich so vielfach aus diesen Einflüssen erst entwickelt, den lebendigsten Ausdruck zu leihen. Der technische und koloristische Zusammenhang der Malweise Watteaus mit dem Vorbild der Meister von Antwerpen, wie Rubens, van Dyck oder Teniers, ist mittlerweile eine anerkannte Tatsache. Aber Rubens hatte, wie A. v. Zahn bemerkt, neben seiner vollkräftig leuchtenden auch eine schimmernde und spielende Palette von Tönen, die er vorwiegend in seinen Skizzen oder auch in den Hintergründen und Nebensachen verwendete. Und bezeichnender Weise war es grade diese, nicht die volle oder gar gesteigerte Wirklichkeit wiedergebende, sondern nur den malerischen Schein der Dinge bewahrende Kunst, die Watteau sich angeeignet hat. Nur sie entsprach dem Ausdruck dessen, was diese verfeinerte Generation vom Leben wollte: alle Reize der Daseins-

wonne, noch immer den ganzen berauschenden Schimmer seiner übersprudelnden Fülle, ja möglichst vervielfältigten und erfinderisch ausgebeuteten Genufs, nur bei Leibe keinen Ernst, keine brutale Wahrheit, die alle Beteiligten beim Wort nimmt, keine unerbittlichen Konsequenzen des Vergnügens.

Watteau hat „die farbenreizenden Kontraste flandrischer Bilder in ein so lichtes, feingestimmtes Aquarell-Kolorit übersetzt", sagt Zahn; aber er hat auch immer den Goldton des Sonnenscheins darüber ausgegossen, den er wol Niemand anders als Claude Lorrain abgesehen, mit dem er schon durch seine Vorliebe für die herrliche Parknatur Le Nôtres verwandt ist. Das Gröfsenverhältnis seiner Figuren zu ihrer Umgebung, wie es seine beliebtesten Meisterwerke aufweisen, ist auch nur erklärbar, wenn wir die Staffage der Landschaft Claude's auf der andern Seite den Bildern und Skizzen verwandten Formates von Rubens gegenüber denken und eine Annäherung dieser Wirklichkeitsgrade versuchen: nicht ganz Märchen wie bei Claude, nicht ganz Leibhaftigkeit wie bei Rubens. Grade in diesem Prozess aber bezeichnet der herrliche „Gilles" der Sammlung La Caze im Louvre den Ausgang vom Mafsstab der Rubens und van Dyck.

Watteau hat „die überquellende oder mindestens dem kräftigsten Naturleben entstammende Sinnlichkeit jener Schule in so konventionell galante Komödienscenen verwandelt, seine Gebärden so innerhalb des eleganten Tanzmeisterbenehmens gehalten, dass Alles, was in ihm tatsächlich stilistische Eigen-

schaften des Rokoko sind, als neue und originelle Erscheinung des malerischen Gebietes bezeichnet werden muss". Es ist geradezu die Grundlage der französischen Kunst darin gewonnen: „Schönheit ist Spiel" lautet ihr Bekenntnis, in dem das eitle Selbstgefühl des Einzelnen sich auflöst in die einhellige Gesellschaft der bevorzugten Stände, um in diesem mannichfaltigen Reflex erstrecht der Daseinswonne teilhaftig zu werden. Das Konventionelle ist nichts Anderes als die Voraussetzung dieses Spieles, der Salonton der adligen Kreise und aller Vertrauten, die sich darin zu bewegen wissen, bis hinunter zu den Komödianten, die notwendig mit dazu gehören.

Watteau hat wie in seinem Kolorit und seinen Typen, so „namentlich in seinen dekorativen Kompositionen, Grotesken mit Figuren, zwar nicht die Ornamentformen, aber die stilistischen Grundzüge des Rokoko in unverkennbarer Eigentümlichkeit vorgebildet. Bei ihm ist die gesuchte Einfachheit, das Schlanke, Graziöse, Spielende, Elegante der vorherrschende Zug der künstlerischen Phantasie", urteilt ein so feinsinniger Kenner dieses Stiles, wie Albert v. Zahn es war, und es kommt mir darauf an, nicht allein pietätvoll, sondern auch auktoritativ, die vollste Übereinstimmung mit ihm in dieser Hauptsache zu betonen.[1])

War Antoine Watteau 1684 in Valenciennes, also im alten Hennegau geboren, das erst 1678 an

1) Ich lasse hier natürlich mit Absicht die seither angewachsene Litteratur über Watteau ausser Betracht.

Ludwig XIV. abgetreten wurde und damals seinem niederländischen Wesen noch nicht entfremdet war, so steht in Paris unmittelbar neben ihm der Sohn eines niederländischen Tischlers Gilles-Marie op den Oordt, 1672 in Paris geboren und französisch Oppenort genannt, den ein Kunstkritiker von 1748 in lobendem Sinne als „Lebrun der Architektur" bezeichnet, während Quatremère de Quincy ihn tadelnd 1832 sogar zum „Borromini Frankreichs" erhebt. — Jedenfalls verquickt auch er ein starkes italienisches Element, das er während eines achtjährigen Aufenthaltes in der Heimat des Barock in sich aufgenommen hatte, mit der unverkennbaren Verwandtschaft seines niederländischen Stammes, mit dem derben, aber schwungvollen Geschmack der Zeichner und Stecher, die sich an Rubens geschult, d. h. mit der Eigenschaft, die auch seinem Vater schon die Aufnahme bei Lebrun verschafft haben wird. „In vielen, namentlich in seinen schweren Profilen steckt er noch ganz im Barock", bemerkt Dohme, und will ihn deshalb den eigentlichen Rokokomeistern noch nicht zugezählt wissen. Aber zu den Begründern oder Vorläufern des Stiles gehört er jedenfalls, so gut wie Watteau als Maler; denn grade seine Feder- und Tuschzeichnungen waren es nach dem Zeugnis d'Argensvilles, die aufs Eifrigste gesucht wurden und seinen grossen Ruhm allein begründet haben: „denn ihre geniale und doch liebenswürdige Behandlung verhinderte die Wahrnehmung, dass sie ausgeführt eben weniger wirkten". — Seine Stiche, die 1715—1722 erschienen, haben viel dazu beige-

tragen, das Gefühl zu schmeidigen und in die Schule Mansarts, aus der er selber hervorgegangen, den Schwung der malerischen Auffassung hineinzubringen. Seit 1719 bis 1736 war er beim Weiterbau von St. Sulpice beschäftigt und leitete vor allen Dingen die dekorative Ausschmückung des Palais Royal, also die Herstellung des Schauplatzes für die Feste des Herzogs von Orléans während der Regentschaft. Hier „tritt an die Stelle der geometrischen Grundgestaltungen in den Wandvertäfelungen, Türen und Verkleidungen eine vielfach geschwungene Linienführung. Die Straffheit der Formen verschwindet, um einer zierlich flotten, in hohem Mafs gekünstelten Zeichnung Platz zu machen, und verwandelt die tragenden Glieder in nur schmückende, nimmt ihnen den Ausdruck ihrer baulichen Pflichten, vertauscht ihn mit dem eines mühelos heitern Daseins, und vermischt ihre Einzelheiten wie die Muscheln, Fratzen und Gehänge willkürlich zu überschwänglichen vielförmigen Gebilden, aber stets in leichtbeweglichem Fluss.“ [1])

Der Dritte, der die künstlerische Genialität des Barockstiles in den Fortschritt der französischen Bestrebungen hineinbrachte, war Juste Aurèle Meissonier (1695—1750), der Goldschmied und Bildhauer, Zeichner und Maler wie Baumeister in einer Person war. Er kommt aus Turin, wo seit Guarinis Tagen sich ein neuer Mittelpunkt mit neuer Schaffensgelegenheit ausgebildet hatte, und bringt von

1) Gurlitt a. a. O. II.

dort die entschiedenste überall plastisch fühlende Gestaltungskraft mit. „In Bibbienas Entwürfen und den Dekorationen des Schlosses von Stupinigi bei Turin findet man die Keime seiner blendend geistreichen Kunstweise, die mit breiter Pracht, wie mit ungewöhnlicher Sicherheit der Auffassung und völliger Beherrschung des Technischen die französische Feinheit und Schärfe verjüngen half“ — lautet das Urteil des Einen[1]). „Meissonier gieng vom Studium Borrominis und Pozzos aus, und selbst, als er dann in Paris mit voller Seele sich der neuen, eben emporblühenden Stilrichtung hingab, deren spätern Charakter er wesentlich ausbilden half, blieb ihm immer ein gut Teil von dem Schwulst des Barock eigen. Durch die Bedeutung, welche dieser Mann gewinnt, geht die eigentliche national-französische Grazie zum guten Teil verloren,“ — schreibt der andere Kenner.[2])

Durch ihn aber wird, darüber sind alle vorurteilsfreien Forscher einig, das Rokoko zu seiner vollen Erfüllung geführt. Rein auf nationale Elemente kann es sich nicht gründen. Seine Pariser Entwürfe für getriebene Silberarbeiten „zeigen schon 1723 ein völlig reifes Rokoko“, lesen wir (nach Zahn) auf der selben Seite, wie Gurlitts eigene Ansicht, die Ausführung seines Entwurfes zur Fassade von St. Sulpice (1726) wäre „die barockeste Gestaltung in Frankreich geworden“. Sein Haus Bré-

1) Gurlitt a. a. O.

2) Dohme, Im neuen Reich 1874. Barock- und Rokokobauten in Berlin und Potsdam.

thous wird hinsichtlich der Grundrissbildung die höchste Vollendung des französischen Wohnhauses genannt, aber seine Stiche für die Innenausschmückung eines Salons der Prinzessin Czartoryski oder den Saal des Grafen Bielinski (1734) „überbieten die launischesten Erzeugnisse der Barockarchitektur und zeigen sein Vergnügen, ganze Aufbauten und Bogenstellungen zu biegen, zu strecken, wie weiches bildsames Wachs“ (Gurlitt); — „sie streben das Überladene des Barock mit seinen perspektivisch gemalten schwer stuckierten Decken doch mit der Grazie der national-französischen Meister zu vereinigen,“ „während das Vollendetste, was Meissonier in eigentlichem Rokoko leistet, in dem projet d'un trumeau de glace pour un grand cabinet fait pour le Portugal; Huguier sculp. zu Tage tritt“ (Dohme).

Daraus geht jedenfalls hervor, dass die beiden Erscheinungen, die man in der Kunstgeschichte mit den Namen Barock und Rokoko bezeichnet, eine ganze Weile in Frankreich neben einander hergehen. Und da das Eindringen des Barockstiles in der Malerei durch Rubens schon seit 1625, in der Baukunst aber jedenfalls von Rom aus schon in den dreissiger oder vierziger Jahren begonnen hat, so ist historisch das Wahrscheinlichste, dass die Entstehung des Rokoko diese spätere ins Malerische gehende Milderung des römischen Barockstiles voraussetzt, dass es als Kind der lebendigen Durchdringung der nationalen französischen Kunst mit diesem Gestaltungsprinzip betrachtet werden muss. Fragen wir aber nach der französischen Kunst, die

dieser italienische Stil im 17. Jahrhundert vorfindet, so ist es wieder eine wesentlich von Italien bestimmte, nämlich die Renaissance, die in Frankreich vorzugsweise aus Oberitalien übernommen ward und die Entwicklungsphasen dieser Nachbarin in der nämlichen Folge nacherlebt. Es liegt also in Paris ein umgekehrtes Verhältnis vor als das oben in Rom festgestellte. In Rom war der Barockstil durch Michelangelo geschaffen; die Renaissance drang aber wieder von ausserhalb auf ihn ein und verwandelte sein streng plastisches Wesen in malerischem Sinne, wie wir besonders an Berninis Beispiel nachzuweisen versucht. In Paris dagegen war die Renaissance vorhanden, immer ausschliesslicher auf das Vorbild Palladios und der gelehrten Vitruvianer sich steifend, und der Barockstil drang erobernd ein, so dass grade da eine Verquickung erfolgte, wo er in der gemilderten Form auftrat, d. h. wo Berninis Richtung mit der Palladios übereintraf: in der Stadtwohnung mit Garten oder im Landhause draussen im Park.

Wird dieser historische Erklärungsversuch vorläufig zugelassen, so ergiebt sich für den Geschichtsforscher wie für den Ästhetiker die Aufgabe, den Beitrag aller dieser Faktoren in der angegebenen Reihenfolge herauszuschälen und nach dem Wesen der drei Hauptkünste zu unterscheiden. Aber sie dürfen beide auch des angestammten Erbteils der französischen Kunst nicht vergessen, das diese aus den Jahrhunderten ihrer selbständigen Blüte bewahrt und aus dem Mittelalter durch alle Bemühungen der Renaissance hindurch gerettet hat. Hier liegt ihr Cha-

rakter als nordische Kunst, die sie von allem Italienischen unterscheidet, und hier auch die Neigung ihrer eigenen Natur, die der künstlerischen Grossmacht im Norden, der niederländischen Malerei, einen so starken, all ihre Schicksale mit bestimmenden Einfluss gewährt: parce qu'on revient toujours à ses premiers amours.

2.

Unsere besten Kenner des Rokoko, die mit begeisterter Liebe an ihm gehangen haben, Albert v. Zahn und Robert Dohme, waren nacheinander zu der zweifelnden Frage gekommen, ob es denn überhaupt als Stil gelten dürfe. „Bei der Baukunst kann von einer eigentlichen Rokoko-Periode nicht die Rede sein," erklärt A. v. Zahn; „dieser Stil hat mit den Bauformen des Äussern im Grunde nur einen negativen Zusammenhang." — Also wol ein Stil, aber kein Baustil. Von der Innendekoration ausgehend, bleibe das Rokoko auch wesentlich auf diese beschränkt. Es seien die Décorateurs, welche die neue Ausschmückung der Innenräume zunächst in den bereits fertigen Palästen und Wohnhäusern „französischen oder italienischen Barockstils" anbringen, an deren Grundrisse und räumliche Verhältnisse sich der veränderte Stil der Ornamentik ohne grellen Missklang anschliesse. Ja, man gewinne den Eindruck, wo das Rokoko bis in die Bauformen des Äussern vordringe, da verrate sich überall eine dilettantische Unsicherheit, die mit der durchgehen-

den Meisterschaft in der Handhabung dieser Formen zur Innendekoration in auffallendem Widerspruch stehe. Alle diese mit dem Rokoko in Zusammenhang stehenden Formen des Aussenbaues könnten als negative Leistungen, als reine Abschwächungen des nüchtern gewordenen Baroekstiles betrachtet werden. Die positiven Gestaltungen lägen auf demjenigen Gebiete, wo „die struktiven Gesetze nicht mehr materiell, sondern symbolisch erfüllt werden“ (wie Gottfried Semper sich ausdrückt) und die tektonische Formensprache in das freie Spiel der Phantasie auf der einen, in die bildliche Darstellung der schmückenden Naturgestalten auf der andern Seite übergeht.

Man sieht wol, so logisch folgerichtig und gewissenhaft erwägend v. Zahn gedacht hat, er stellt sich doch auf den Boden der „technischen und tektonischen Künste“, von denen er mit Semper auch in der stilistischen Analyse des Rokoko ausgeht, und verliert grade den Punkt der Baukunst aus den Augen, auf den es vor allen Dingen ankam, um die Selbständigkeit des Stiles zu ergründen, nämlich „Grundrisse und räumliche Verhältnisse“ des Innern. Er betrachtet diese Grundlage nur als ererbt und fertig zu Anfang, — das aber könnte historisch ein Übergang sein —, und geht dann, wie Jakob Burckhardt in der Analyse des Barock, zum Aussenbau über, — in dessen unzureichender Durcharbeitung auch wieder ein historisches Moment, d. h. ein Abbrechen der Entwicklung vor ihrer Reife gesehen werden könnte. Vielleicht hat ihn doch Cochins Polemik,

die er als litterarische Quelle noch überschätzt, verleitet, oder es fehlt die unbefangene Betrachtung der Denkmäler in Frankreich selber. Jedenfalls lässt er sich die Hauptfrage der Architektur, die schöpferische Raumbildung, ganz entschlüpfen.

Hier grade setzt Dohme mit seinen Beobachtungen ein, wie es vom Architekten nicht anders erwartet werden kann, obwol auch er ausdrücklich anerkennt, an Sempers grundlegende Gedanken müsse jede wissenschaftliche Erörterung von Stilfragen sich anschliefsen. Aber Dohme hat weder so klar gedacht, noch so entschieden gefolgert, wie es zur vollen Verwertung seiner Ergebnisse wünschenswert gewesen wäre. Auch er erklärt: das Rokoko sei kaum ein Architekturstil zu nennen; „es ist vielmehr nur eine Dekorationsweise." Er geht also, wenn man ihn beim Wort nähme, in der Negative noch weiter als Zahn, dem er zu folgen glaubt. Und er fragt sich gar nicht, wie dieser doch getan, was denn — das Rokoko als Dekorationsweise nur einmal hinweggedacht — als Unterlage für diese „Bekleidungskunst" übrig bleibe, als bauliches Gerüst, auf dem sie ihr Wesen trieb. Und doch ist er mit der Sachkenntnis des Architekten zum Verständnis der Baukunst in der Rokokozeit viel weiter vorgedrungen als sein Vorgänger. Es bedarf nur der Anwendung der einfachsten Grundbegriffe über das Wesen der drei Hauptkünste, um den Fortschritt zum Bewusstsein zu bringen.

Gehen wir in unserer bisherigen aesthetischen Analyse nur vorurteilsfrei vom römischen Barock

unter Bernini und der französischen Kunst unter Ludwig XIV., die Zahn mit dem Namen „französischer Barock“ zu belegen rät, weiter zu den Erscheinungen, die im 18. Jahrhundert uns zuerst in Paris begegnen und in den Tagen der Regentschaft unverkennbar die Oberhand gewinnen, so muss sich eine Klärung der grundlegenden Prinzipien historischer wie ästhetischer Betrachtung dieser Kunst wie von selbst ergeben.[1])

3.

Schon in der Glanzzeit Ludwigs XIV. bestimmt sich der Gang der Kunstentwicklung in Frankreich nicht mehr durch die Aufgaben der Kirche, und die Geschichte des Stiles eilt am Kirchenbau fast ohne ernstliche Teilname vorüber, während der Palastbau sie in steigendem Mafse beschäftigt. Nicht die Kirche von Val-de-Grâce in den Händen des François Mansart, oder die der Sorbonne in denen Lemerciers, nicht St. Sulpice in den Händen Levaus, nicht

1) Verfehlt dagegen erscheint uns von vornherein der Versuch, die litterarischen Zeugnisse der Theoretiker unter den Architekten oder gar unter den gebildeten Laien zur Ergründung des Rokoko zu verwerten, bevor nicht die historischen Denkmäler in vollem Umfang zu Worte gekommen. Theorie und Praxis der ausübenden Künstler stimmen oft wenig überein, und zwar oft um so weniger, je Wertvolleres sie schopferisch hervorbringen. Vor allen Dingen aber gehort zur kritischen Ausbeutung solcher Schriftquellen eine sichere Vorbildung in den Grundzügen aller Architektonik. Wo Beides, Kenntnis der Denkmäler und Klarheit der Prinzipien, noch fehlt, kann dadurch nur Verwirrung angerichtet werden.

Ste. Anne der Theatiner in denen Guarinis, noch selbst der Invalidendom in denen Hardouin Mansarts, diese offenkundige Bestrebung einen Kuppelraum wie St. Peter in Rom für Paris zu schaffen, — nicht sie entscheiden über die Herrschaft der einen oder der andern Schule, sondern — der Bau der Königsschlösser. Und auch diese nicht sowol von Aussen durch ihren Charakter als Monumentalwerke an der Öffentlichkeit, so stark sie ihn betonen, sondern von *Innen, durch ihre Anordnung und Gestaltung der Räume für den Bewohner und für die Ansprüche seines Lebens.* Grade darin aber liegt das historische Zeugnis, dass an dieser Stelle etwas Neues sich vorbereitet, dass die Bestrebungen den Kern der Sache selbst erfassen, dass das Verlangen der Zeit mit den eigentlichen stilbildenden Faktoren beschäftigt ist und grade dort ansetzt, wo jeder durchgreifende Umschwung seinen Anfang nimmt.

Der Schauplatz der künstlerischen Tätigkeit des Rokoko ist darnach vollends in der *Wohnung* der gebildeten Stände zu suchen, die das Erbteil des grofsen Königs übernehmen, immer noch einer bevorzugten Gesellschaft nur, aber doch einer Mehrheit, die zusammen wirkt. Und eben dieser Kreis der Privilegierten sucht und findet in der Kunst des Rokoko den vollendeten Ausdruck seines Wesens, — so dass selbst die Fürsten und Könige in ihren Palästen nur die Ausgestaltung dieses gemeinsamen Ideales verlangen. Freilich konnte solche Aufgabe in ihrer allgemeinen Bedeutung als treibendes Prinzip der neuen Entwicklung erst erfasst werden, als

die Höhe der Lebensauffassung auch hier im Norden nicht mehr für den Souverän und seine Familie allein galt, sondern als Grundlage der ganzen höfisch erzogenen Gesellschaft gepflegt ward. Die Wiedergeburt des Menschen, die wir als Ideal der ganzen Renaissance anerkennen, hat diesseits der Alpen in dem monarchisch regierten Staat, an dem neuen Mittelpunkt der europäischen Welt diese Stufe erreicht und diese Form angenommen. Sie drängt nach der künstlerischen Fassung, nach einem eignen Stil in den bildenden Künsten, die wir betrachten.

Im Wohnhaus, Landhaus, Lusthaus sollte das Rokoko zunächst gesucht werden, nicht im öffentlichen Gebäude, das doch keine Person beherbergt, ja damals nicht einmal eine selbständige Idee, sondern Gerechtigkeit und Verwaltung, Handel und Industrie, Ackerbau und Armenpflege nur als Ausfluss der königlichen Majestät erscheinen lässt, — noch weniger im Gotteshaus, das so deutlich wie nur je die Spaltung der irre gewordenen Grundgedanken zeigt, und zwischen dem absolutistischen Ideal im Centralbau und dem intimen Ideal des Betsaales oder der Hauskapelle schwankt, für das Gemeindehaus aber gar kein Verständnis besitzt, ja sich ausdrücklich von ihm lossagt. Leider ist nun aber die Stätte der bevorzugten Wirksamkeit des Rokoko, wo der Einblick in die treibenden Kräfte möglich wird, der Natur der Sache nach grade am meisten der Wandelbarkeit im Lauf der Generationen unterworfen, während Monumentalbauten auch als fossile Verkörperungen oft lange noch aufragen. Grade die

glücklichsten Schöpfungen der französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sind von der rächenden Nemesis ereilt, und die mannichfaltigste Veränderung hat entstellt, was der absichtlichen Zerstörung entgangen war. Die Häufigkeit dieser Umwälzungen von Paris erschwert die Erkenntnis des historischen Zusammenhangs wie die Auswahl der entscheidenden Belege.[1]) Die Ergänzung, die Kupferstich und Zeichnung gleichzeitiger Hände wol gewähren können, sogar in reicher Fülle bieten, hat doch nur relativen Wert, verschiebt den Schwerpunkt von selbst auf die Bestandteile, die sich überhaupt zu Papier bringen lassen, und verleitet nicht selten dazu, die wirklich ausgeführten Bauwerke selbst und die Raumwirkung im Ganzen zu vernachlässigen. So ist es gekommen, dass die Meister des Ornamentstichs heute das Urteil über die Kunst des Rokoko in einem Grade bestimmen, der bei dem eifrigen Bemühen um das Kunstgewerbe zur Ausschliesslichkeit zu werden droht. Die grofsartige Leistung, die in Gottfried Sempers „Stil in den technischen und tektonischen Künsten" vorliegt, darf doch nicht vergessen machen, dass dies Werk unvollendet geblieben, dass der entscheidende Übergang vom Kunsthandwerk zu den grofsen Hauptkünsten, der Architektur in erster Linie, dem Verfasser nicht mehr vergönnt gewesen, und damit der Schritt zu tun übrig bleibt, wo der

1) L'Ami des Monuments et des Arts (p. Charles Normand) und Le Nouvel Itinéraire. Guide artistique et archéologique de Paris par Charles Normand. Paris, Rue Miromesnil 98.

schaffende Architekt ohne Zweifel sich selber wiedergefunden hätte, um den gewaltigen Unterschied zwischen Tektonik und Architektur zu betonen. Sollte es nicht möglich sein, durch eine Verständigung zwischen den Stimmführern über die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, die von allen historischen Perioden noch am nächsten liegt, schon einen Fortschritt in der Erkenntnis ihres Wesens zu erreichen, die uns über die Dekorationsweise und die darstellenden Künste zugleich hinausführt an die Wurzeln ihrer Entstehung?

4.

Das französische Hôtel, wie es die Zeit Ludwigs XIV. ausgebildet hat, unterscheidet sich sehr wesentlich von dem italienischen Palazzo. Es kehrt nicht wie dieser seine Stirnseite von Unten bis Oben unmittelbar gegen die Strasse, sondern zieht sie geflissentlich davon zurück. Der Hof mit seiner vorderen Umfassungsmauer legt sich geschlossen davor, und die Stallungen, Dienerwohnungen, Küchen- und Vorratsräume umziehen die Innenseite neben der Einfahrt links und rechts. An der andern Schmalseite des Hofes öffnet sich dann das Herrenhaus und umspannt wol mit seinen Seitenflügeln die innere Hälfte des Rechtecks. Schon hier waltet oft ein doppeltes Prinzip des Barockstiles deutlich genug: die Vorherrschaft der Tiefenaxe für den Hof, die Betonung der Höhe für den Hauptbau an ihrem Ende, aber auch der Unterschied der Vorder- und der Rückseite: die erstere einfach und ernst gehalten,

die andre erst gegen den Garten zu ein architektonisch durchgebildetes Schaustück, das die Anwartschaft der Familie voll entfaltet. Weder hier noch dort begünstigt der Zusammenhang mit Hof und Garten einen vollständigen Fassadenbau. Wie an der Rückseite diese Beziehung sofort eine offene Vermittlung mit dem Innern nahe legt, je fester die hohen Mauern oder Gebüsch und Bäume den Garten selbst nach Aussen abschliessen, so verbietet der „Ehrenhof" vorn gradezu, die stereometrische Unabhängigkeit des Baukörpers zu betonen, wie ein italienischer Palast etwa sich als grossen Steinwürfel oder als kolossales Parallelepipedon darstellt, sondern verlangt auch hier die Ausbreitung der Arme um den Zugang wie zum Empfange, bahnt sich unwillkürlich eine Überleitung der Flügel zu den vorgeschobenen Nebenbestandteilen des Hauswesens an, wie eine fühlbare Beziehung zur Mittelaxe des Innern. Das Alles sind Keime der malerischen Schönheit, die sofort gedeihen, sowie auch hier die Tendenz in die Breite sich geltend macht, und die rechteckige oder ovale Grundform des Hofes wie der Hauptgemächer des Innern sich quer zu legen beginnt. Es fehlt nicht an diesen Symptomen, wie wir sahen, schon in den Werken des Levau.

Vor allen Dingen aber mussten diese malerischen Neigungen zum Durchbruch kommen, wenn Stadthaus und Landhaus ihre Vorzüge mit einander ausglichen, und das geschah jetzt schon dadurch, dass eben der Garten in der Ausbildung, die er durch Le Nôtre empfangen, nun auch zum integrierenden

Teil der architektonischen Gesamtkomposition ward. Gab schon das alte französische Château mit vorgeschobenen Ecktürmen diesen Trabanten bald die Aufgabe, die Ausbreitung der Hauptstücke dazwischen in festem Rahmen einzuschliessen, so dass das Auge des Ankommenden, sobald es das gleichförmige Paar der Pavillons bemerkt, der natürlichen Tendenz seiner Sehkraft, in die Tiefe zu dringen, folgt und die Körper, die dazwischen hervor oder zurück treten, nach den Fühlfäden der Perspektive ordnet, so trägt die Gartenkunst nun erstrecht dazu bei, den freistehenden Komplex, sei es von Gebäuden, sei es von mehr oder minder selbständigen Teilen eines Ganzen, mit der Umgebung zu vermitteln, und zwar nach malerischen Gesichtspunkten.

So ergiebt sich aber für das Landhaus und für das Stadthaus eine viel grössere Unbefangenheit in der Disposition der innern Raumbildung, weil das Streben nach Geschlossenheit des Äussern sich einschränkt, und statt der tektonisch stereometrischen oder der plastischen Gesetze, die den italienischen Monumentalbau so lange beherrscht hatten, viel mehr die malerischen, die in Frankreich schon durch die Spätgotik ausgebildet waren, unvermerkt wieder die Oberhand gewinnen. Bei dieser lebendigen Beziehung zu Hof und Garten aber musste sich noch ein entscheidender Wandel einstellen: der Verzicht auf den Hochbau und statt dessen die bequeme Lagerung in der Breite. Deshalb verlegt diese Zeit das Hauptgeschoss gern ins Parterre. Wenige Stufen, oft als Freitreppe, führen zu ihm hinauf. In das

obere Stockwerk kommen dann untergeordnete Räume. Und selbst wo die Gesellschaftszimmer, etwa wegen der Beschränktheit des Bauplatzes, im ersten Stock liegen, da ist doch die eigentliche Wohnung des Hausherrn oder der Dame im Erdgeschoss. Die Treppenanlagen für den Gesellschaftsverkehr werden ausserordentlich breit, die einzelnen Stufen niedriger noch als im Barock angelegt, und überall der malerische Reiz solcher Vermittlung ausgebeutet.

Darnach erst gewinnen wir den rechten Standpunkt für die Beurteilung des Raumgebildes selber, das nun so ungezwungen und einfach, wie nie zuvor, dem eigenen Gesetz von Innen nach Aussen zu folgen vermag. In vielen Fällen erhält sich gradezu als Kernzelle der Salon à l'italienne in der Mitte des ganzen Grundrisses. Seinem Ursprung aus dem Barock getreu, betont er die Höhenentwicklung, wie das eigentliche Wachstum über die durchgehende Geschosshöhe des übrigen Baues hinaus, und wird wol gar durch Oberlicht erhellt. Um dies Mittelstück reihen sich mannichfaltige Räume in unmittelbarer Folge aneinander, Vorzimmer, Speisesaal, Salons für Herren und für Damen, Gallerie, Kabinette, und Schlafzimmer, und zwar die gemeinsamen unter sich die Hauptgruppe bildend, die besondern Gemächer des Hausherrn hier, der Herrin da, der einzelnen Familienglieder oder Gäste fernerhin, in kleineren Gruppen enger zusammengeschlossen, aber durch Vorsäle, Gänge, Zwischengelasse und Durchschlupfe bequem unter einander wie mit dem Auf-

enthalt der Dienerschaft und der Wirtschaft verbunden. Wo der Mittelsalon à l'italienne weicht, da tritt die Gruppierung der zusammengehörigen Komplexe noch freier hervor, macht also die Organisation im plastischen Sinne erstrecht der malerischen Ausbreitung Platz. Die letztere erst entspricht dem Wesen des Rokoko vollauf, bezeichnet aber auch die Auflockerung bis zur Auflösung des Zusammenhalts von Innen her.

Genug, es bietet sich, noch ganz abgesehen von der Form im Einzelnen, das Bild eines lebendigen Organismus als Ausdruck des Systems von Zwecken, das sich hier zu einer Einheit ineinander schlingt. Dies beachtenswerte Gefühl für die lebendige Bewegung, nicht nur des allmählichen Wachstums, sondern auch des Ein- und Ausatmens der Luft, für das Schwellen und Steigen der Daseinslust und ihre sanfteren Modulationen, bis zurück ins lässige Behagen, prägt sich dann weiter aus in der mannichfaltigen Raumbildung selber. Auch hier ein Erbteil des römischen Barock, das weiter entwickelt wird zu freierem Zuge. Der G r u n d r i s s der Räume wechselt je nach ihrer Bestimmung zwischen viereckiger und kreisrunder, elliptischer und sechseckiger oder achteckiger Grundform, zwischen centralisierender und gestreckter Gestalt. Wo aber die alte regelmäfsige Rechteckform auftritt, da runden sich gern die Ecken ab, sodass nirgends die Gränzlinien in scharfem Winkel auf einander stossen, — und damit rühren wir an das innewohnende Grundgefühl, die Geschmeidigkeit des Lebens im Gegensatz zur

Starrheit des stummen Gesteins, die flüssige, spielende Gewandtheit des Benehmens, das darinnen haust. Dies vermittelnde Übergleiten tritt auch an allen andern Stellen der Raumbildung auf, wo sonst die Härte des Gesetzes, die Schroffheit der Absonderung sich betonen mochte. Überall weicht die Krystallisation der Organisation, die Beharrung der Bewegung.

Jedes Gemach hat seine luftige lustige Weite, zu der es sich ungehemmt entfaltet, oder es weiss sich in seine Kleinheit und Enge selbst so liebenswürdig und anmutig zu finden, dass weder Einschränkung noch Beklemmung gespürt wird. Alle Wohnräume steigen zu beträchtlicher Höhe über die Häupter ihrer Bewohner empor, und die Decke legt sich nicht rechtwinklig und kantig wie eine horizontale Wand darauf, sondern die senkrechten Wände wachsen, sich gegeneinander neigend, in der Mitte zusammen, ein leichtes Gewölbe breitet sich aus und geht in ebenso sanften Kurven in die aufrechten Graden über, oder eine flache Decke vermittelt sich ringsum in weich geschwungener Kehlung. Dem entsprechend sind auch die Raumöffnungen hoch und weit, Türen und Fenster steigen gern an diese obere Gränze hinauf, selbst wenn das letzte Stück über den beiden Flügeln sich nicht mehr öffnet, als Sopraporte oder Oberfenster geschlossen bleibt, und als solche Zusammenfassung der lebendigen Glieder die Einheit des ganzen Gewächses betont. Deshalb sind sie von einem einheitlich verlaufenden Rahmen umzogen, der sie meist in dem weichen Flachbogen

überspannt, der auch die Grundform aller Wölbungen bildet, — wieder ein charakteristisches Wahrzeichen der Zeit, das man charakterlos genannt hat, weil sich noch immer die ethische Auslegung so leicht der ästhetischen Auffassung unterschiebt.

Flügeltüren und Flügelfenster (die auch ihrerseits wie Türen auf den Boden reichen) bekunden das starke Bedürfnis nach Raumöffnung und Vermittlung zwischen den Gemächern unter sich wie mit ihrer Umgebung draussen, die Abneigung gegen alle abgeschnittene Geschlossenheit, die als Hindernis freier Bewegung oder gar als Zwang und Haft empfunden werden könnte, während überall die Möglichkeit bleiben soll, die Raumschliessung zu vollziehen nach Bedarf und Laune. Auch geschlossen, erhalten diese Fenster und Türen das Gefühl des Zusammenhangs lebendig.

Das Bedürfnis nach Licht und Luft, die Freude am Hellen und Weiten kommt hinzu, und ihm weichen sogar die Mauern selbst. Alle geschlossenen Flächen, die Türflügel wie die Wände werden möglichst licht gehalten, das Weiss wird herrschende Farbe des Innern. Bevor aber die Farbenskala des Stiles sich darnach abtönt, tritt auch eine andre Erfindung hinein, die die Wand nicht nur erhellt, sondern sie dem Fenster, der Öffnung ähnlicher macht, und ausser dem Licht auch der Luft, der Weite selber Eingang gestattet: das ist der Spiegel. Über dem Kamin, der zu einem eleganten Wandschmuck geworden ist, jemehr man sein eigenstes Volumen in die Mauer selbst verlegt, und nicht aufdringlicher

sich vorschiebt als ein Spiegeltisch oder ein Betschemel, also über der unvermeidlichen Öffnung, ist der erste Platz für die Scheinöffnung, die Spiegelfläche, die eine ähnliche Erweiterung des Raumes bewirkt. Dann aber erscheinen ganze Spiegelwände als Äquivalente der Fenster, von der nämlichen Rahmenform umgränzt, so dass in einem ovalen oder polygonen Salon, der gegen den Garten hinaus gebaut ist, wol nur die Türen oder eine feste Wandfläche, die gar noch verkleidete Türöffnung sein kann, übrig bleibt, wie z. B. im Hôtel de Soubise, während die Decke mit ihrem blauen Grunde zwischen goldenem Rahmenwerk den offenen Himmel bedeuten will.

Mit diesem Verlangen nach Helligkeit und Luftigkeit auch der heizbaren Gemächer verschwindet dann aus der Wandgliederung der letzte Rest tektonischen Aufbaues, der die Konstruktion als solche darstellt und hervorhebt. Die volle Beleuchtung des ganzen Raumes verträgt nicht ihren Gegensatz, den scharfen dunkeln Schatten; deshalb müssen die vorspringenden Profile der Pilaster und Gesimse zusammenschrumpfen, überhaupt alle starken Reliefserhebungen sich mildern, glätten, in sanften Übergängen in einander fliessen. Die ererbten Bauglieder werden durch verdünnte Formen ersetzt. Der Pilaster verwandelt sich in eine Lisene, die nur schwach über die Fläche vorragt, und giebt damit auch Kapitell und Basis auf. Der Unterschied von tragenden und getragenen Teilen, der Gegensatz von Kraft und Last, den die Barockmeister aus Freude an dem plastischen Drang gesteigert hatten, um die

Leistung der Energie recht fühlbar hervorzutreiben, er wird in leichtem Spiel hier mühelos ausgeglichen, vermittelt, ja wie in Lauben unter freiem Himmel völlig aufgehoben. Die Decke drückt ja nicht schwer, sondern schwingt sich freiwillig; aber nicht aus einzelnen Bestandteilen wie das gotische Rippengewölbe, sondern als einheitlich gewachsene Fläche, als gebreitetes Zelt, weiss wie das feinste Linnen oder gar blau wie das Sternenzelt. Deshalb genügt überall ein schmales Leistenwerk. Die Verwandlung in diesem Sinne lässt sich, wie es unsern Kennern nicht entgangen, durch alle einzelnen Stadien verfolgen: die Regentschaft hat meistens noch die letzten Andeutungen von Kapitellen. Die Gesimse verlieren viele der traditionellen Einzelglieder, vor allem die Konsole und den Zahnschnitt, die das Gefüge des Zimmermanns bezeichnen. Scharfe Winkel geben auch noch zu entschiedene Schattenabstufung; um sie zu vermeiden, werden deshalb überall die Ecken abgeschrägt und ausgefüllt, sodass nun das Licht gleichmäfsig in den stumpfen oder abgerundeten Übergang hineinfliesst. Selbst die Holzbekleidung, die unten bis zu einer gewissen Höhe ringsum läuft, schwindet mehr und mehr ein; denn der stärkere Anlauf hat keinen Sinn mehr bei einem so leichten Aufschwung des Ganzen. Es bleibt nur die elastische Berührung des Parquets, wie beim graziösen Gang auf den Zehen oder in der Tanzpose des Menuetts: nur Rahmenwerk, kein tektonisches Gefüge geschichteten Materiales, aber auch keine wuchtig schwellende Masse mehr.

5.

Damit sind wir bei Sempers Charakteristik des Stoffgebildes angekommen, der nur die des Raumgebildes vorangehen musste. „Das Rahmenwerk wird zum Organismus und beginnt alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen.“ — „Der Rahmen umschliesst die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher, krystallinisch-eurhythmisch zu sein. Das Pegma löst sich in gleichsam flüssige vegetabilische, der strengen Regelmäfsigkeit widerstreitende Elemente auf.“ [1])

Sempers Meinung, aus „der wahren Idee des Rokoko“, die er damit gefunden zu haben glaubt, „liesse sich dieser Stil in seinem Wesen konstruieren“, ist zunächst nur für „die technischen und tektonischen Künste“, mit denen sich sein „Stil“ befasst, zu verstehen. Und fragen wir, in welchem Material sich die struktive Idee des Rokoko nach Semper am Adäquatesten verwirklichen liefs, so weist er dem Porzellan diesen Einfluss auf die Geburt des Rokoko an. A. v. Zahn hebt dagegen hervor, dass chronologische Beweisstücke sich dieser Annahme entgegenstellen, und setzt dafür die Stuckmasse an die Stelle. Der Porzellanstoff, dessen eigentümliche Natur sich allerdings den Rokokoformen auf das Fügsamste anschmiegt, sei doch wesentlich infolge der Verwandtschaft mit den struktiven und plastischen Eigenschaften des Stuckes ein so überaus

1) Der Stil II (1879), S. 333.

charakteristischer Träger und Repräsentant dieses Stiles geworden. Und in der Tat, wer die Ausbildung der Stuckatur in der Innendekoration des Barockstiles, etwa seit den Tagen des Pietro da Cortona verfolgt hat, begleitet sie auch ohne Befremden in diese letzte Verwandlung hinein. Dieser „leicht bewegliche, auf die empfindlichste Fühlung und Übereinstimmung mit den Launen des Modegeschmacks hingewiesene Zweig des Kunsthandwerks“ verriet schon in Rom, wie wir gesehen, die durchgehende Verflachung, die flüssigere Geschmeidigkeit, die Mäfsigung der Überkraft des eigentlichen Barockstiles zu Gunsten der Flächenfreude, so dass äussere wie innere Gründe dafür sprechen, auch der weiteren Entwicklung unter französischen Händen habe dies nämliche Material zu Grunde gelegen, und schon Meistern wie Bérain die Rücksicht auf seine technische Behandlungsweise aufgenötigt, wie das Freihandmodellieren, die Verwendung von Hohlformen zum Aufdrücken der Ornamente auf den frischen Kalkstuck, der Profilschablone (Leyer), zum Ziehen der gradlinigen und in regelmäfsigen Kurven laufenden Profilleisten u. s. w., wie Zahn hervorhebt. Sicher ist auch die Beobachtung richtig, dass sich im Rokoko die breiartige und erhärtende, die plastisch duktile Natur der Stuckmasse herauserkennen lässt. Aber wenn das Rokoko ihr die Textur der im Wachstum erhärtenden Muschelschale entlehnt, so fehlt eben doch zur vollen Erklärung des Stiles noch dies zweite Moment, das W a c h s t u m, — eben das „Vegetabilische“, das Semper in seiner Definition

neben das „Flüssige“ setzt, in das sich das Pegma auflöst. Und da der Stuckmasse selbst solche Tendenz organischen Lebens nicht inne wohnt, da sie für sich allein sich niemals pflanzenhaft benehmen würde, so fragen wir erstaunt, wie sie gar zu jenen „der strengen Regelmäfsigkeit widerstreitenden Momenten“ kommen soll?

Der breiartig flüssige, plastisch duktile, im Trockenwerden gerinnende und erhärtende Stoff allein vermag das Aufhören krystallinischer Äusserungen nicht zu erklären. Es fehlt die Hauptsache, die Innervation der toten Masse, der Impuls spontaner Bewegung. Deshalb hat auch Semper an andrer Stelle die Stuckbekleidung der Decken und Wände, das charakteristische Rahmenwerk des Rokoko, in dem Abschnitt über den „Innern Holzbau“ behandelt, und den Übergang des Tischlerrahmenwerkes in den Steinstil ausdrücklich als die „an sich betrachtet höchst geniale Neuerung“ bezeichnet. Die Analogie mit dem Wachstum des Holzes, der Vergleich der Holzfaser mit dem Nerv der Muschel, den Graten, die sich zu recken und zu strecken und die flache Füllung dazwischen zusammen zu ziehen scheinen, sie sind für die ästhetische Auffassung unentbehrlich, und insofern geht auch Zahn fehl, wenn er wenigstens fragweise die Ansicht ausspricht, dass an jener Neuerung des Rahmenwerkes überhaupt nicht sowol der Holzstil als der Stuckstil den grössten Anteil gehabt habe. Das Material an sich hat überhaupt niemals „Stil“, sondern es kann nicht umhin das natürliche Gesetz zu erfüllen, das in der Zusammen-

setzung seiner Bestandteile gegeben ist; es ist nur eine abgekürzte, und wie man sieht, verführerische Metapher, wenn man von Holzstil, Steinstil, Stuckstil, Metallstil oder sonstigem Materialstil redet. Es ist schon ästhetische Auffassung, wenn wir die Veränderung des Aggregatzustandes, den Übergang aus dem formlosen Brei z. B. in geronnene Masse oder gar krystallinisch regelmäfsige Körperform als Äusserung eines innern Lebens auslegen.

So hat auch Zahn nicht bemerkt, wie er selbst, statt seinen Stuckstil im Rokoko genetisch zu erklären, nur eine poetische Schilderung giebt, die er aus Jakob Burckhardts Charakteristik der Stuckdekoration des Barock oder verwandten Bemerkungen Sempers herausgesponnen. „Die bis dahin immer entweder struktiven oder bildlichen Motive des Ornaments, sagt er, Bänder, Stäbe, Rollen auf der einen Seite, Blätter, Blumen und sonstige Naturmotive auf der andern, verschmelzen in ein neues ornamentales Gewächs, welches von seinem Stoffe die Textur, ... vom Ornament des Barockstiles die Verschränkung der einzelnen Stücke zusammengehöriger Verzierungen annimmt." — „Ganz so, wie im Stuck ein weiches Stück an das andre geklebt festhält, reiht sich ein gebogenes Stück an das andre, und so bilden die Hauptlinien, sobald die gegebenen graden Rahmenstücke verlassen werden, unaufhörlich jene „contours à l'S ...." Beinah von selber führt diese Bildung zum Verlassen der Symmetrie. Es wäre wunderlich, wenn ein solches Gewächs rechts und links ganz gleiche Schnörkel und Ranken

treiben sollte! Man weicht also, schon wegen der ∽∽ förmigen Verbindung der beiden Mittel-Rankenstücke von der strengen Symmetrie ab. Bei den älteren Meistern und bei den geschmackvollen Dekorateuren überhaupt nur in den Linien, nicht in den Massen des Ornaments, dem schon die langen gradlinigen Seitenstreifen aller Rahmen und Füllungen einen architektonischen Halt geben."

Es ist der Ausdruck „ornamentales Gewächs", der zwischen dem flüssigen, aber toten Stoff auf der einen Seite und den Bewegungsvorstellungen aus dem Gebiet der organischen Natur, wie unsrer eigenen Körpergefühle auf der andern Seite die Brücke geschlagen hat. Wenn unsre Vorstellung erst den Brei wachsen und treiben zu sehen glaubt, so wundert sie sich nicht mehr über sein organisches Benehmen, das eben nicht mehr krystallinisch und symmetrisch ausfällt. Aber erklärt wird mit solcher Ideenassociation wol kaum, warum „die gegebenen graden Rahmenstücke verlassen werden", warum — die Bildung „beinah von selber" dazu führt, die Regelmäfsigkeit aufzugeben, wenn einmal das Anfangsstück „gebogen" ist. Wie ward dieser erste Klex „gebogen"? Doch jedenfalls durch den selben „man", der hernach doch nur „beinah von selber" vom Gesetz der unorganischen „toten Natur" abweicht, um zu Äusserungen der organischen Natur, zur Betätigung eigenen Lebens überzugehen, nämlich durch den Willen, den künstlerischen wenn auch halb unbewussten, doch immer vom Geschmack durchdrungenen Willen — des Meisters!

Auch hier ist es das künstlerische Empfinden, die Beseelung, der Beitrag des Menschengeistes, der das Wunder wirkt und uns die Materie nahe bringt, sodass es uns nachträglichen Anempfindern wie ein eigenes selbständig bewegliches Wesen entgegendringt und wol gar „wunderlich“ vorkommt, wenn ein solches „Gewächs“ sich symmetrisch benähme, wie der Wassertropfen, der vor unsern Augen zum Schneekrystall gerinnt. Warum aber friert der Hauch unsres Mundes, der Dunst unsres warmen Stübchens auf den Glasscheiben des Fensters zu so pflanzenhaftem Krystall, zu Schlinggewächs aus Wasserteilchen? — —

Jedenfalls ist aber, ohne dass Zahn und Semper es wussten und wollten, auch dies zweite Moment, das Wachstum des bildsamen Stoffes, auf die Tradition des italienischen Barockstiles zurückgeführt, als dessen Erbe das französische Rokoko erscheint. Ebendeshalb aber ist sein eigenes Benehmen mit diesem Erbteil noch festzustellen, wenn es als „Stil“ auch in diesem Sinne für selbständig angesehen werden soll.

Kehren wir deshalb zu Sempers „wahrer Idee“ zurück, so redet diese vom Selbständigwerden des Rahmenwerks, das als Organismus auftrete und alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginne. Zahn bemerkt dazu, in diesen Worten liege schon ausgesprochen, dass eben nur innerhalb der Wandgliederung die traditionellen Elemente der Baukunst von den Rokokoformen ersetzt werden und ersetzt werden könnten. Semper selbst aber redet zunächst von dem Rahmen, „der die Füllung

umschliesst“ und sich dabei „pflanzenhaft“ benimmt, setzt also die Füllung als vorhanden voraus. Das aber wäre zunächst eine Fläche, im Innern des Raumgebildes die schliessende Wand. Indess wir sahen oben, der Rahmen umschliesst ebenso die Öffnung des Kamins, der Tür, der offenen wie der geschlossenen, und ebenso des Fensters, oder den Spiegel, die in dieser Stufenfolge zur geschlossenen einheitlichen Fläche übergehen. Für die leere Öffnung der Tür, der Fensterhöhle muss der Rahmen also doch auch Gränze sein, nicht allein flüssig, beweglich, umrankend gedacht werden, sondern als aufrechtes Gewächs, als festes umschliessendes Pegma. Ein völliges Aufgeben des struktiven Charakters, des stabilen Gleichgewichts findet auch hier nicht statt; denn auch die Pflanze hat ihr statisches Gesetz zu erfüllen, hat ihre haltbare Struktur. Sonst könnte der Rahmen ferner nicht einmal selbständig werden! Es lässt sich überall, bei noch so lebendiger Schmiegsamkeit an den Ecken und Rändern, die senkrechte und wagrechte Grade von dem umrankenden, flüssig werdenden, in lebendigem Wechsel erfassten Pflanzenwerk und Muschelwerk unterscheiden. Grade im Widerspruch des Starren und des Beweglichen entwickelt sich der Reiz des Lebens; was „aller strengen Regelmäfsigkeit widerstreitet“, bedarf eben dieser zur Bewährung seines Wesens, bedarf, um künstlerisch wirksam zu werden, seines Gegenteils, wenigstens einer Andeutung der gesetzmäfsigen Unterlage, die es in seiner Freiheit voraussetzt.

Deshalb ist, wie Zahn bemerkt, auch Cochin im

Irrtum und Alle, die seiner polemischen Übertreibung nachgeschrieben haben: die Architektur des Rokoko kenne keine graden Linien. Schon für die Innendekoration ist dies nicht richtig, und für die Raumbildung als solche noch weniger. Wir kommen vielmehr durch das Vorhandensein der Graden erst zur eigenen Leistung des Rokoko: es ist eine Steigerung des Lebendigen erreicht, die über die unmittelbar vorangehende Phase des Barockstils noch hinausgeht. Es ist kein feindlicher Kontrast, kein innerer verletzender Widerspruch zwischen Beharrung und Bewegung, sondern ein Widerspiel der Kräfte, die so ihren Reichtum, ihren Übermut entfalten, aber es bleibt ein Spiel und will nichts andres bedeuten als ein Spiel. Dies aber setzt die Anerkennung eines selbstgewählten Gesetzes voraus. Deshalb ist die erste Bedingung, dass die beiden Gegner sich annähernd gewachsen seien, nicht das Unterliegen des Einen oder des Andern von vornherein ausgemacht erscheine. Und zu diesem Zwecke darf die Rechnung sich nicht materiell aufdrängen, sondern muss sich dem Scharfblick des Verstandes entziehen, damit das Zuwiderstreben die Phantasie beschäftigen könne ohne Einspruch des Zweifels. Deshalb wird auch die folgerichtige Durchführung eines Materiales in seiner besondern Natur vermieden, und die Andeutung der Eigenschaften für unsern Glauben an die Wirklichkeit verschiedenen Stoffen, ja verschiedenen Gebieten der Natur entlehnt, hier der toten Masse, dort der organischen Welt. Die erstere mit den gesetzmäfsigen Erscheinungen der Krystallisation

giebt den festen Bestand, die Grundlagen der Beharrung, die andre mit den Äusserungen organischen Lebens die wechselnde Mannichfaltigkeit, das Transitorische der Bewegung: aber beide verwenden ein möglichst geringes Quantum von Materie und vermeiden geflissentlich die Geltendmachung hier des organischen, dort des krystallinischen Prinzips überall, wo die Konsequenz der Wirklichkeit eintreten müsste, also das Spiel in Ernst umschlagen würde. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied vom Barock.

Und wie steht es nun mit dem selbständigen Auftreten des Rahmenwerks als Organismus, das Semper behauptet? Das Rahmenwerk, das in der Raumbildung des Rokoko an die Stelle des Systems von tragenden und getragenen Teilen tritt, — die man aus Bewunderung für die Antike gern schon „Organismus" genannt hat, — dieses viel organischer gewordene Gewächs umschliesst mit seinen festen, umrankt mit seinen beweglichen Gliedern so Öffnungen wie Füllungen. Diesem leichten Stabwerk und Mafswerk entsprechend wird aber die Fläche, die dazwischen liegt, möglichst erleichtert, mit allen Mitteln entstofflicht, wenn ich so sagen darf. Sie ist, wie gesagt, weder die geschichtete Mauer mehr, wie in der Renaissance, noch die einheitliche, wenn auch bildsame, doch wuchtige Masse, wie im Barock nach dem Sinne des Plastikers Michelangelo, sondern nur Fläche; sie ist, wo nicht Öffnung oder bewegliches Gitterwerk mit durchsichtigen Glasscheiben, wie das Fenster, doch nur dünne Holzfüllung, wie die Türflügel und die Täfelung unten, oder auf sol-

chem Rahmenwerk — gleich den Treillages der Laubengänge im Garten — ausgespanntes Panneau: Seidengewebe oder Gobelin oder deren gemalte Imitation. So haben wir im Rokoko eine andre, schon oben absichtlich im Ausdruck Stabwerk und Mafswerk angedeutete Ähnlichkeit mit der französischen Kunst des Mittelalters vor uns, die strenge Sonderung nur füllender Teile, die der Raumabschluss erfordert, von den struktiven. Da indess diese letztern nicht in dem Sinne der Gotik das Gerippe des Aufbaues hervortreten lassen, so lässt sich noch mehr von einer Rückkehr zu den leichten Prinzipien der Zeltarchitektur reden, die sich aus Rohrstäben und Bastgeflecht zusammensetzt. Aus der Biegung solcher Rohrstöcke gewinnen wir sogar die flache Bogenform, die man aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. beibehält, aber in der schwanken Form wie in der Gartenbaukunst Le Nôtres.

Die Füllung besteht jedoch zuweilen, und an diesem Punkt hält Sempers Betrachtung fest: aus Holzbekleidung, wo immer sich eine Fläche darbot, mit der Forderung, den Raum gegen Aussen zu schliessen, d. h. alle Wände bestanden wie die Türen aus diesem Stoff. Die einzelnen Felder waren dann wol mit feinem Blumenschnitzwerk bedeckt, der Grund mit Leimfarben oder später in Ölfarbe gestrichen, die Reliefs vergoldet oder bunt bemalt, doch so, dass die Textur des Holzes nicht völlig verschwand. Daher die Freude über die Erfindung, das Gold ohne Kreidegrund unmittelbar auf das Holz aufzutragen. Das Durchscheinen der Fasern und

der Maserung, der Unterschiede zwischen den strafferen Nerven und Sehnen gleichsam und der lockeren, weicheren Füllung war das Willkommene; diese Spuren lebendigen Wachstums, organischen Lebens bringen den toten Stoff stets der menschlichen Empfindung näher. Deshalb aber können an die Stelle des Holzes auch andre Stoffe treten, die das selbe Durchscheinen der Textur gewähren. Nicht das Holz als solches ist das Wesentliche, wie Semper meint; man überzieht es an andern Stellen mit Stuckornament und Rahmen, die nichts vom Schreinergefüge bewahren, sondern erstrecht „gewachsen" erscheinen wollen, deckt also das wahre Material mit einem ganz heterogenen, weil es auf künstlichem Wege die vollere Imitation der Stengel und Ranken, der Knospen und Blätter erlaubt.

An die Stelle der Holztäfelung treten als Flächenfüllung die Gobelins und Seidengewebe, die sogenannten Panneaux überhaupt. Die Kreuz- und Querlagen der Fäden, die Abwechslung zwischen glänzendem Relief und matter Schraffierung im Muster, bringen schon auf dem Flächengrunde selbst ein mannichfaltiges Leben hervor, das sich regelmäfsig nach Art naturgesetzlich entstandener Textur ausbreitet. Darauf aber entspinnt sich auch hier ein intensiveres Spiel und überwuchert wol die starre Gleichförmigkeit des Musters. Die Grotteske, in den berühmten Panneaux seit Watteau besonders beliebt, beruht ursprünglich und noch letztlich ihrem Wesen nach auf einer Auflösung des gesetzlichen Zusammenhangs, sei es des tektonischen im Kandelaber, sei

es des vegetabilischen in der Ranke, oder des animalischen und menschlichen der Gestalt im plastischen Sinne, der Gruppe in zusammengreifender Tätigkeit.[1]) Sie mischt alle diese Bestandteile der Wirklichkeit, indem sie sich mit deren malerischem Schein begnügt, flicht willkürliche Erfindungen der Phantasie dazwischen und bietet so der Vorstellung ein unterhaltendes Schauspiel, das auf ernstere Bedeutung keinen Anspruch erhebt. Die Hauptsache ist die Negation der vollen Wahrheit, die ein Gemälde sonst zu erstreben wagt, besonders die Aufhebung oder Verzettelung der dritten Dimension, mit der überall, wo sie auftritt, ein neckischer Scherz getrieben wird. So geraten dieser Spätzeit, wo die Perspektive ganz geläufiges Gemeingut geworden und die Maler sich schwer von der gewohnten Raumentfaltung losmachen, selbst Figurengruppen, ja Landschaften und Architekturprospekte in die Schwebe zwischen Sein und Nichtsein. Ganz ähnlich verhält es sich mit den gewebten Zeugen, in denen bei kräftiger Musterung die Blumen und Blätter, nach der Natur gezeichnet, doch weder ganz rund in der wirklichen Form sich geltend machen, noch ganz glatt und fest umrandet in der Fläche liegen. Das Eindringen japanischer Vorbilder ist schon hier nicht zu übersehen.

Wie darin bereits eine Aufhebung der gewohn-

1) Vgl. Schmarsow, Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der Renaissance, Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1881. und Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882, p. 21 ff.

ten Gesetze formalen Zusammenhangs und räumlicher Anschauung waltet, so bezweckt die Wahl der Farbenskala und ihr Verhältnis zur Naturfarbe einen andern Beitrag zu diesem allgemeinen Abonnement suspendu. Überall sind es nur gebrochene und verwaschene Töne, Lichtrosa, Grünlichgrau, Hellgelb, ein verdünntes Blau, ein verblichenes Violett, ein mattes Chamois, die hier auftreten, um in den hellen lichtdurchströmten Räumen nur die malerische Erscheinung der Dinge zu geben, nirgends ihre Vollkraft und Leibhaftigkeit in der Nähe hinzusetzen und aufzudrängen. Man will die Farbenpracht, das vielstimmige Konzert da draussen nicht mehr laut und rauschend, wie in schmetternden Fanfaren, wie der Barock es liebte, sondern eher den Frühlingshauch, die Herbstwelke nur, wie eine sanfte Begleitung a sordini, oder wie Äolsharfen aus der Ferne mitwirken lassen.

Und jene zarten unbestimmten Töne sind wieder nötig, wie Zahn hervorhebt, um das Flachrelief der leichten Stuckornamente vom Grunde abzuheben und sichtbar bleiben zu lassen, während auf tiefen Grundfarben die Modellierung des weissen und vergoldeten Muschelwerks verschwindet und den Umriss des Ornaments betont, statt ihn als spielenden Ausläufer der kräftigen Rankenstäbe oder Rippen vielmehr leicht in die Fläche aufgehen zu lassen. Nunmehr verstehen wir auch diesen Teil, die zierliche Reliefbehandlung in ihrem eigentlichen Sinne: auch sie hält sich in der Schwebe zwischen Körper und Raum, wie eine auftauchende und wieder ver-

schwimmende Erscheinung, um nicht volle Wirklichkeit, nahe Gegenwart zu werden, sondern Bild zu bleiben, und statt belästigend auf uns einzudringen, eher bereit ist, ins Fernbild zu verduften. Diese Reliefkunst des Rokoko will im Innenraum nur die weiche Berührung der lebendigen sanft gerundeten Form, die der Liebkosung des Auges sich darbietet, zu Gefühl bringen, nirgends aus dem Spiel heraustretend Ernst machen. Sie bleibt deshalb malerisch, soweit es der Reliefkunst in zusammenhängender Fläche irgend möglich ist.

Unter dem nämlichen Gesichtspunkt muss auch die Vergoldung und Versilberung dieser Formen als ein Mittel zur Auflösung der festen Gränzen, des bestimmten Volumens in die Scheinsphäre der Reflexlichter angesehen werden, und ebenso die Verwendung des Spiegels in fortgeschrittenem Raffinement. Zunächst wird man, von der grossen Spiegelfläche besonders, die oft einer zweiten gegenüber angebracht wird, eine Verstärkung des Realitätsglaubens erwarten, wie der Barock sie wünschen musste und zweifellos erstrebt. Aber ausser dem Spiegel, der die Wiedergabe des Raumes mit allen Körpern darin so täuschend herbeiführt, dass man das Gefühl der Erweiterung des Räumlichen und der Vervielfältigung des Gegenständlichen so lange als Zuwachs der Existenz in die ästhetische Rechnung setzen darf, solange die Täuschung nicht als solche kontroliert wird, ausser dem Spiegel hat diese Wandfläche noch eine sehr bedeutsame Eigenschaft, die grade für den Wissenden, der über die rohe

Illusion hinaus zu sein glaubt, ihren Zauber aufspart: das ist der Glanz.

Der Glanz wird nach Wundts Untersuchungen zur physiologischen Psychologie[1]) ganz als Eigenschaft der zunächst gesehenen Fläche aufgefasst. „Er tritt unter solchen Bedingungen ein, wo die Auffassung der spiegelnden Fläche und die des hinter ihr gelegenen Spiegelbildes annähernd gleichmäfsig begünstigt ist. Hier sollten wir also zwei Oberflächen in der selben Richtung sehen. Aber wir sind nicht im Stande, dies in einer Vorstellung zu vereinigen; wir fassen daher das gespiegelte Licht nur als eine Modifikation der spiegelnden Fläche auf, die wir daneben doch in ihrer ursprünglichen Farbe und Helligkeit annähernd erkennen. Hierin besteht das Wesen des Glanzes, der demnach ebensogut eine psychologische wie eine physikalische Erscheinung genannt werden kann."

Diese Tatsachen sind es, mit denen das Rokoko in seinem Stoffgebilde rechnet: denn die grossen Spiegelflächen seiner Zimmer sollen nicht nur Spiegel sein, um etwa die selbstgefällige Erscheinung des damaligen Salonlebens wiederzugeben (wie Dohme sich denkt), sondern auch Flächen; sie sollen eine Wand wenigstens bis zu gewissem Grade bedeuten, also dazu beitragen, die Umgebung als Sphäre des Spiels herzustellen und vor jedem derben Verstoss zu bewahren, d. h., das Abonnement suspendu aufrecht zu erhalten. Deshalb trifft diese Kunst allerlei

1) Physiol. Psych. 3. Aufl. 1887, II, 179, vgl. Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung, S. 315.

Vorkehrungen, die das Auge grade auf die Beachtung der Oberfläche als solcher hinleiten. So bewirken schon die aufgemalten Blumen der venezianischen Spiegel eine Trennung der Glasfläche vorn von der Raumillusion dahinter. Im Rokoko sind es die vom Rahmen ausgehenden Ranken, das übergespannte Gitterwerk, die herabhangenden Blumengewinde, die mannichfaltigen Zierraten, die sich in flacherem Relief auf der Fläche hinbreiten und sie als Unterlage für sich fordern, so dass das Auge nicht umhin kann, sie als Glaswand anzuerkennen, wie das Fenster daneben oder gegenüber. Der Spiegel selbst aber giebt ein Bild so räumlich und körperlich wie der Ausschnitt aus der örtlichen Umgebung, aus Garten, Platz oder Strasse, die durch Fenster oder Türen hereinschauen, also das wirkliche Fernbild da draussen, das in freierem Abstand doch immer dazu beiträgt, das Wirklichkeitsgefühl wach zu halten und die Wärme des Lebens in all dem schönen Schein als Pulsschlag der ganzen Welt zu spüren.

Nehmen wir im Innern aber noch die Zwiefaltigkeit des Lichtes hinzu, die durch die glänzenden und spiegelnden Flächen entsteht, nämlich einerseits das gespiegelte oder Glanz-Licht, das im Allgemeinen die Farbe der Lichtquelle bewahrt, andrerseits das eigene der Stoffe selbst, das der Körper an sich hat, solange er nicht poliert worden, also solange er noch nicht glänzt, so entsteht ein Schimmern und Flimmern, das den materiellen Bestand des Einzelnen noch weiter der Kontrole entrückt, so dass die Frage, aus welcher körperlichen Masse nun eigentlich das Kunstwerk

des Rokokostiles bestehe, angesichts des Ganzen zur Torheit wird. Alle bisherigen Versuche, mit Einem Material auszukommen, gehen fehl oder stellen sich bei genauer Analyse als Selbsttäuschung heraus. Die Eigenschaften all der verschiedenen Stoffe werden gedämpft und gemäfsigt, durch allerlei Proceduren modificiert und so in ihrer äusseren Erscheinung miteinander verbunden und verwoben, dass eben eine einheitliche Gesamterscheinung entsteht, die jedes prosaische Zutappen auf das Herstellungsmaterial des Einzelnen verbietet. R. Dohme hat mit richtigem Gefühl, wenn auch mehr zur Verteidigung der Unvollkommenheiten als zur Anerkennung des objektiven Sachverhaltes im Rokoko, wenigstens für das Ornament die Ansicht ausgesprochen: „Das Rokoko darf eben nur auf Gesamtwirkung betrachtet werden.“ Das muss für das ganze Kunstwerk als mafsgebender Standpunkt angenommen werden, schon als Folgerung des bisherigen Fortschrittes im Barock einerseits, wie der ausgesprochenen Erkenntnis, dass alle Teile nur zu einem Spiel zusammenwirken, das nicht zur selben Zeit voller Ernst sein kann und den nüchternen Ansprüchen der Aufklärung nicht gerecht werden will.

Aber ebendeshalb ist es wichtig, vor allen Dingen den Standpunkt zurückzugewinnen, den die Gesamtwirkung des Ganzen ursprünglich dem Betrachter anwies. Ich glaube, dass auch Semper zu sehr am Einzelnen hängen bleibt, weil er sich vorerst nur mit den technischen und tektonischen Künsten beschäftigt, die zu einem Ganzen erst hinstreben. Die Selbständigkeit des Rahmenwerks ist nur solange das

letzte Wort für die Erkenntnis dieser besondern Organisation, solange man auf Burckhardts Standpunkt beharrt, und nicht der Raumgestaltung als solcher allein das innerste Wesen eines Stiles zu erschliessen anheim giebt. Auch Dohme fällt selbst in die übliche Einzelbetrachtung zurück: „sobald man die Grammatik der Formensprache im Einzelnen studiert, stösst man, wie er meint, im Rokoko überall auf Geschmacklosigkeiten, wo nicht auf Roheiten.“ Dies sei schon in der Frühzeit des Stiles der Fall, und eine Ausnahme davon machen allein die naturalistisch behandelten zarten Blumen und Guirlanden in Holz oder Gips, die nicht selten eine liebevolle Zeichnung und Durchführung bis in die letzte Kleinigkeit verraten. Er fragt sich aber nicht, woher denn grade hier eine Ausnahme von der sonstigen überall auf die Gesamtwirkung berechneten Behandlung eintritt? Nun gehören aber diese Blumengehänge, wie jenes Gitterwerk über den Spiegeln und wie die Grotteskengebilde der Panneaux eben der Gränzsphäre zwischen der Wirklichkeit des lebendigen Bewohners und dem mannichfaltigen Schein des Raumgebildes an, der ihn umgiebt. Es ist die Zone, wo Wahrheit und Dichtung ineinander gehen, aber doch der Glaube an sie zunächst erweckt werden muss, — wo sich der Raum wenigstens in zarter Reliefauffassung körperlich konstituieren soll, damit alles jenseits Erscheinende als einheitliche Hülle sich darüber breite. In dieser Zone des klaren Abstands vom eigenen Leibe des Bewohners wurzelt auch das ornamentale Gewächs, vollzieht sich jenes pflanzen-

hafte Leben, das die Füllungen umrankt; hier löst sich das Pegma in vegetabilische, der strengen Regelmäfsigkeit widerstrebende Elemente auf, ja hier wird es gleichsam flüssig (wie Semper sagt), und dies ist für uns die Hauptsache; denn damit ist der Übergang vom Körperhaften und Konstitutiven ins Bildliche bezeichnet, das Aufgehen in die Einheit zwischen Plastischem und Räumlichem. Im Augenschein verfliesst die Organisation wie die Krystallisation zu einem gemeinsamen Eindruck, in dem wir allein des Zusammenhanges aller Dinge als solchen inne werden. Das heisst, der entscheidende Standpunkt für das Stoffgebilde des Rokoko ist nicht mehr der tektonisch-stereometrische, nicht der plastisch-organische, sondern der malerische. Mit den beiden ersten oder einem von beiden allein auskommen wollen, ist Gewalt, heisst nicht, der Erscheinung gerecht werden, wie sie sich giebt. Die konsequenten aber einseitigen Anschauungen, die jene beiden Standpunkte für sich ergeben, werden aufgelöst im Spiel des Ineinanderwebens, und die Auffassung des Bildes allein ist das Mafsgebende für das Ganze. Das Rokoko ist malerisch gewordene Kunst im eminenten Sinne. Überall wo wir, um mit Dohme zu reden, „die Grammatik der Formensprache“ für Architektur oder Plastik im Besondern verfolgen, da stossen wir auf Inkonsequenzen, nach bisherigen Schulbegriffen vielleicht auf Ungereimtheiten; mit keinem Hausgesetz eines „Materialstiles“ ist auszukommen, die Phantasie des Rokoko verspottet sie alle mit der liebenswürdigsten

Schmiegsamkeit, mit der es alle Illusionen des Stoffes ausbeutet, solange sie ihr dienen mögen. Jede Eigenschaft der Materie verschwindet, jede Form verschwimmt, jede Farbe verduftet in der Region, wo über alle Zeugnisse unsrer Sinne sonst der Augenschein als Bild sein Recht verlangt.

6.

Es sind aufrechte Flächen ringsum, ohne Zweifel, hier aus Holz, dort aus Stuck, dort aus Glas bestehend, aber mit schimmerndem Glanz umwebt, der diese Unterschiede schon ausgleicht, hier mit einem Seidengewand bezogen, dort mit einem leichten Ornament übersponnen, hier in zartem Relief hervorquellend und wieder zerfliessend, dort mit mannichfaltigster Erscheinung bemalt. Überall macht sich fast nur die Oberfläche, mehr oder minder beweglicher Art, als solche geltend, und die Sicherung in diesem Bestande wird hinter der Scene vorausgesetzt. Wo Flächen aneinanderstossen, die Fugen oder Nähte sichtbar werden könnten, da gesellen sich gradlinige Leisten, die sich oben in irgend einer geschwungenen Form zusammenschliessen, und jenes schlanke dünne Gewächs, das dieser Andeutung des statischen Gesetzes und der ganzen regelmäfsigen Voraussetzung des Raumkörpers widerstreitet, und neckisch nur der eigenen unberechenbaren Laune zu folgen scheint, aber nirgends — und das ist entscheidend — in ernstlichen Konflikt tritt, nirgends das ruhige Walten der Grundlage, die selbstverständliche Beharrung des Gegebenen stört, sondern über-

all feinfühlig, leicht und schwungvoll sein lustiges Spiel, so ausgelassen es sich geben mag, mit sicherm Takt in den Gränzen bewegt, die für den lebendigen Bewohner auch bestehen, eben die Voraussetzung ihrer Geselligkeit sind. Mag ihre sprudelnde Lebenslust auch schäumend emporsteigen und den Becher kränzen, nur in duftigsten, perlend schimmernden Bläschen quillt sie über den Rand des Glases und seine feingeschnittenen Muster in durchsichtiger Wandung.

Je höher die Ranken am Rahmenwerk steigen, desto reicher, übermütiger wird wol gar ihr Treiben; aber es sind leichte Gebilde, die es mehr wie Schilf und Blätter, denn wie volle Früchte, trägt, und selbst Muscheln und allerlei abenteuerliche Gestaltungen vom Grunde des Meeres werden hier oben so entkörpert, dass sie nur ihrer malerischen Erscheinung, nicht ihres Stoffes wegen da sind, das heisst nur den Reiz ihrer Form mit allen Anklängen des drinnen waltenden Lebens, mit allem Antrieb fliessender übergleitender Bewegung ausbreiten, aber nirgends zum Nacherleben ihrer ursprünglichen Leibhaftigkeit und ihrer vollen plastischen Ausgestaltung, ihres urkräftigen Wachstums auffordern. Das ganze Raumgebilde mag sich wie im Aufschwung, im Emporwachsen vor unsern Augen zu bewegen scheinen; mögen wie die Bogen des Rahmenwerks aufwärts und abwärts, auch die Flächen der Füllung sich einwärts und auswärts schwingen, und so gemeinsam den letzten Abschluss, der sie zusammenfasst, vorbereiten. Doch ist auch hier kein innerer Widerstreit, kein feindlicher Gegensatz zwischen unten und

oben, sondern nur die wolabgewogene, wirksame, spannende Steigerung des Spiels, von dem jeder hinreichend gebildete Teilnehmer weiss, dass es nicht in Zwistigkeit oder verletzenden Kampf ausarten werde. So sind die bildsamen Kräfte des Barockbaues verwertet, ohne ernsten innern Widerstreit, vielmehr von vornherein bei aller Mannichfaltigkeit des Strebens in der Absicht auf harmonischen Ausgleich. Und diese Vermittlung vollzieht sich als Bewegung der Flächen, der Linien, des Lichtes und der Farben in gleichmässiger Helligkeit und ungetrübter Heiterkeit, — wie ein Spiel.

Und den Ausklang giebt dann die Decke. Hier im Festsaal z. B. überzieht sich ihre weisse Fläche mit einem Schlussreigen fröhlicher Ornamentik, der wol gar ein grosses Deckengemälde einfasst, in dem der Olymp sich öffnet; dort im Salon sind wenigstens die Eckstücke und die Mitte mit dem Stuckzierat ausgezeichnet, der sich locker und sanft in der Ebene verliert; oder im Eckpavillon gegen den Garten zu erwächst aus dem Rahmenwerk des Aufbaues ringsum gar ein Bilderkranz vor dem Deckenrand, über dem nur der blaue Grund noch den freien Himmel selber bedeutet.

Begreiflicher Weise jedoch werden nur die bevorzugten Räume zur vollen Ausprägung der Ideale, während die übrigen Gemächer, je mehr sie sich dem gewöhnlichen Gebrauch des Alltagslebens nähern, auch in der Form die Regelmäfsigkeit des sichern Bestandes und das ruhige Verhalten des Durchschnitts annehmen. Auch darin liegt ein Fortschritt gegen

den Barockstil, der ausschliesslich die erhabene Tonart und den übermenschlichen Mafsstab kennt, wenigstens für die ebenbürtige Gesellschaft, d. h. von Zwischengeschossen für Diener und Zwerge allein abgesehen. Nur allmählich lernt er, die Pracht zu mäfsigen und durch Zurückhaltung, wo sie woltut, auch Abwechselung und dauerndere Befriedigung zu erreichen. Im Rokoko ist der berechtigte und natürliche Ausdruck der verschiedenen Seiten des Lebens viel mannichfaltiger und entspricht in durchgebildeten Bauten stets der besondern Aufgabe viel mehr. Es liegt auch darin eine Rückkehr zu den Bestrebungen der italienischen Frührenaissance, die man im einseitigen Verfolg des grossen Stiles vergessen hatte.

Man sehe nur die Gallerie im Hôtel de Villars, ein vollendetes Meisterstück des Rokoko, in dem Stich der Innendekoration an, wie sie Leroux († 1745) geschaffen! Man beachte einmal in diesem Durchschnitt an der Schmalseite, wie sich das Raumgebilde vom oberen Rand der Wände über dem Simsstreifen ausbaucht und zwischen den kartouchenförmigen Eck- und Mittelstücken wieder zusammenzieht, vor dem letzten Aufschwung der Decke, die sich flach über den Boden breitet. Oder man vergleiche den Aufriss der Gartensäle in Eckpavillons mit dem der anstossenden Gemächer, je nachdem diese zu einheitlicher Zimmerflucht gehören, doch durch verborgene Türen zugänglich eine Zuflucht aus der festlichen Gesellschaft, aus dem Spiel in die Wirklichkeit gewähren. Da überbieten jene wol noch im Hochdrang das Durchschnittsmafs der andern, steigen

wol gar in kühnerer Wölbung auf, während die andern flach gedeckt bleiben, oder gar dem Maſsstab der Zwischengeschosse sich nähern. Überall aber ist im Innenraum die letzte Absicht aller Formen- und Flächenbewegung wie aller Verhältnisse: der Ausgleich zum Bilde für das Auge.

7.

Diese Verschiedenheit der Raumgestaltungen pflanzt sich sodann natürlich auch ins Äussere des Baukörpers fort; aber sie tritt dort nicht immer so unmittelbar hervor, wo ein gemeinsames Dach die Reihe der abwechselnden Räume zusammenfasst. Nur bei dem Einzelraum, wie beim isolierten Pavillon im Garten, oder an der Spitze eines Flügels freier heraustretend, oder als Mittelrisalit wenigstens teilweise über die Flucht der Seiten vorragend, verkündet sich die innere Form des Raumgebildes auch mehr oder minder vollständig nach Aussen. Doch dürfen wir auch hier nicht vergessen, dass das Interesse des Stiles garnicht darauf gerichtet ist, für den plastischen oder tektonischen Gesichtspunkt befriedigend zu wirken, an das Verständnis krystallinischer Körper oder organischer Gewächse für sich zu appellieren; er will vielmehr auch hier überall durch den Zusammenhang wirken. Besonders in Landhäusern, wo die Rücksicht auf den Zuschnitt des Bauplatzes und den vorhandenen Linienzug der Strassen nicht mitspielt, hat der Rokokobau Gelegenheit, im Äussern eine unbefangene Freiheit zu entwickeln. Wie die einzelnen Zimmer im Grundriss vor- oder zurück-

springen, hier im Halbrund dort in Polygonecken, so bewegen sich auch die Aussenmauern, die körperlichen Massen des ganzen Baues. Und jemehr der heutige Architekt sich sagen mag, dass es mit wenigen Strichen geändert werden könnte, desto weniger ist er berechtigt, diesen unmittelbaren Ausdruck der innern Raumbildung als eine „tadelnswerte Spielerei“ zu bezeichnen, die eine andre Schule mit ebensoviel Recht als „lobenswerte Aufrichtigkeit“ ansehen dürfte. Wir haben jedenfalls zu fragen, weshalb die Rokokomeister, die es bei ihrer Virtuosität in der Grundrissbildung sehr leicht regelmäfsiger machen konnten, eben dies nicht gewollt haben, — weshalb sie es so und nicht anders gemacht? Es ist das ästhetische Wollen jener Zeit, das wir verstehen sollten, ehe wir urteilen. Vielleicht ist ihr Geschmack dem unsrigen weitaus überlegen, so dass die Schulmeisterei des neunzehnten Jahrhunders vor der Kunst des achtzehnten zu erröten hätte, sobald ihr eine Ahnung der eignen barbarischen Gefühllosigkeit aufgeht.

Sicher wirken hier die nämlichen Stilprinzipien weiter, wie im Innern: zunächst die Gestaltung jedes Raumes, dessen Wände, von hohen und breiten Fenstern durchsetzt, wenigstens in einigen Bruchteilen des Ganzen heraustreten, und zweitens die Zusammenordnung dieser Aussenseiten der fortlaufenden Reihe von gleichmäfsigen oder abwechselnden Raumformen. Bewegung der Körper und Flächen ist es, die sich einstellt, Abwechselung der hellen Mauerteile und der Fenster- oder Türöffnungen ausserdem, die dem Vermächtnis des Barockstiles gemäfs

den Gesetzen malerischer Gruppierung folgt. Und hier machen sich bald alle jene malerischen Neigungen geltend, die der nordischen Kunst besonders seit der Spätgotik schon eigentümlich waren und im altfranzösischen Schloss ihre Befriedigung finden mochten. Wo die Meister des Rokoko selbst den Aussenbau gestalteten, da wundern sich die heutigen Beurteiler wol ebenso über die Schlichtheit im Vergleich zu dem üppigen Reichtum des Innern; aber auch da ist zu antworten, dass die besten Künstler ihre Mittel wol überlegt und absichtlich so verteilt haben. Sie wussten besser, was Rechnung im Ganzen heisst als wir, das ist wol ausser Zweifel.

Der Innenraum ist in jeder Wohnung die Hauptsache. Die Übertragung der Ansprüche und Bedeutung des Monumentalbaues auf das Äussere des Hauses ist ein Verfahren, über dessen Tragweite man sich klar sein sollte. Wenn die Italiener so gedacht haben und von allen Verehrern der Renaissance wegen dieser Sinnesart gerühmt werden, so lag es dem Nordfranzosen und liegt es den Völkern germanischen Stammes noch jetzt nicht ohne Weiteres nahe. Der natürliche Geist unterscheidet zwischen der Sprache des Monumentalbaues, der eine drinnen wohnende Idee in ihrem bleibenden Bestande charakterisieren will, und der Sprache des Privathauses, der traulichen Fassung des eigenen menschlichen Daseins im Wechsel des Lebens. Im Vergleich zur Gewohnheit der Renaissance und des Barock, die sogar zur Selbstvergötterung der Person des Bauherrn in seinem Palast gediehen war, und in der Person des Roi

Soleil den höchsten Grad erreicht hatte, bedeutet auch hier die anspruchslose Schlichtheit des Rokoko eine Rückkehr zur Natur, die als Sehnsucht wenigstens im allgemeinen Wesen der Zeit liegt. Immer freilich bleibt ein starker Rest von Selbstgefälligkeit, der die vollere Hingebung an die grosse Naturmacht hindert. Die Einfachheit selbst fällt noch gesucht aus. Aber sie nimmt wenigstens keine Wirkungen vorweg, die das Innere bieten soll. Und es ist eine Abirrung von den ächten Prinzipien des Stiles, wenn spätere Meister oder auswärtige Nachahmer, wie in Deutschland, die Innendekoration nach Aussen kehren, oder wenn, wie es in Frankreich selbst geschah, hier die Formensprache der Antike, das säulengetragene herrliche Dach, die Tempelfassade sich wieder einstellt.

Bei den eigentümlichen Originalwerken des Rokoko muss aber auch der besondre Charakter des Baues nicht ausser Acht gelassen werden. Das Stadthaus trägt ein andres Äussere zur Schau, als es das Landhaus, besonders mitten im Park versteckt, entfalten mag. Die stark ausladenden und verkröpften Gesimse, das ganze Pilaster- und Säulenwesen des Barock hört auf; denn diese Generation in Frankreich huldigt nicht mehr dem Grundgefühl: Schönheit ist Kräft, die übermenschliche gar der Materie, der Elemente. Ganz glatte, gradlinige Bänder umziehen kaum sichtbar statt der kräftigen Sockel, der stark schattenden Simse den Bau. Vor den hohen Fenstern mit den immer grösser werdenden, dünn in Blei gefassten Scheiben darf kein vorspringender Giebel das helle Licht wegnehmen. Als Wandflächen

zwischen ihnen bleiben nur schmale Streifen übrig, die keine senkrechte Teilung mehr erheischen oder nur vertragen. Auch das ist schon vorbereitet in Rom seit den Tagen Berninis, wo es zunächst das schlichte Durchschnittsmafs der Flächengliederung, als ruhigere Grundlage, aber eben deshalb auch begünstigende Folie für die stark instrumentierten Hauptkompositionen der Kirchen- und Palastfassaden abgab. Das Rokoko bewährt sich als Flächenstil, indem es diese Felderteilung, Lisenenumrahmung u.s.w. adoptiert. Wo aber Paläste gebaut werden, die zugleich nach Aussen repräsentieren sollen, da ist es die Renaissance mit ihren Säulen, wie bei Bernini, die den Schmuck herleiht, oder wenn es hoch kommt die klassischere Bildung der Palladioschule. Stets aber wird die Verwendung im malerischen Sinne gehalten, d. h. raumöffnend, mit der Aussenwelt vermittelnd, soweit es sich mit der Lichtfreude und der Flächenfreude irgend verträgt. Bald liebt man es nicht mehr, sie vor die Fassade zu stellen, sondern legt sie in die Fluchtlinie des Ganzen, indem man die Wand hinter ihnen nach Innen zieht und so eine Loggia bildet, wie schon bei Palladio, bei Pietro da Cortona (S. M. in via Lata), später Ferdinando Fuga (S. M. Maggiore) in Rom, aber auch bei Claude Perrault an der Louvrefassade. So ziehen sich wol Säulengänge um den Vorhof und runden sich zu den Seiten des Portales, für den Bewohner des Palastes die Bildwirkung dieser Schlusswand begünstigend, für den Besucher eine freundliche Begleitung des Blickes wie des Ganges auf die gastliche Schwelle

zu. Aber, wie auf dem Gebälk die Balustraden und auf diesen die Statuen und Vasen nicht fehlen mit ihrem malerischen Schwung und ihrer rhythmischen Gruppierung in der Reihe, so nimmt auch die Einzelbildung malerische Elemente an, wie das Kranzgehänge am Kapitell und die Blumen, Knospen oder Perlenfüllung an den Enden der Kannelüren. Schon in Palladios Villa Masèr finden sich an der Kirche, dieser Miniaturausgabe des Pantheon in seinem persönlichsten Geschmacke, von Kapitell zu Kapitell Festons, als versteinerter Gelegenheitsschmuck nicht nur, sondern als Ausdruck malerischer Vermittlung zwischen Körper und Raum, die selbst dem strengen Architekten Bedürfnis war.

Sonst aber herrscht im Äussern der Rokokobauten zunächst die flächenhafte Schlichtheit überall im Gegensatz zu den Volutengiebeln, den schwellenden Gesimsen, den ausspringenden Erkern des Barock, ja die „Linealstreifen", als zweifelloseste Betonung der Graden, steigen vom Erdgeschoss bis zum Mansardendach hinauf, und „Rechtecke, flach wie Papptafeln", bilden die einzige Gliederung zwischen den möglichst wenigen Geschossen. „Der Umstand, dass in vielen Fällen die Höhenerhebung im Verhältnis zur Breite eine äusserst geringe war", wirkte gleichfalls herabmindernd auf die Ausgestaltung im plastischen Sinne. Die Fensterpfeiler sind nur durch Rahmen eingefasst, auch die Fenstergewände als einfache Rahmstücke behandelt; in die Mitte der flachen Bogen tritt eine spielende Verzierung (Verknüpfung der Rohrstäbe zunächst?), bald

ein Kopf, eine Gruppe von Emblemen, eine Kartouche oder Muschel. Das Hauptgesims verflacht sich, selbst wo es mit seinen drei Teilen als volles Kranzgesims auftritt. Fast nie fehlt eine mehr oder minder hohe Attika. Am ganzen Bau kommt auch wol eine rechteckige Felderteilung vor, die an Ecklisenen noch in äusserster Flachheit an die Quaderimitation bei Bernini anklingt.

Nur selbständige Pavillons oder Mittelrisalite, wie gesagt, nehmen zu diesen Mitteln noch die Schwingung der Wandfläche selbst hinzu, um konkave oder konvexe Körperbildung zu erzielen. Aber auch diese sind mit ihren wiederholten stumpfwinklig verbrochenen Eckkanten nur leise geschweift, und legen sich immer noch breit auseinander, damit die helle Fläche wol zarte Schattierung, nicht aber scharfe Kontraste und dunkle Streifen bekomme. Albert v. Zahns Vergleich mit „Kartenhäusern" bleibt, richtig verstanden, eine ausserordentlich treffende Charakteristik.

Viel kräftiger bewegt sich, öffnet und vermittelt sich, wie man erwarten wird, die Gartenfassade, oder wol gar der ganze Baukörper des Gartenhauses im Parke drinnen. Die geschmückte Wand der römischen Villen setzt sich lebendiger und freier aufgelockert mit der Umgebung auseinander. Büsten auf Konsolen und Trophäengehänge schmücken sogar schon das Haus J. Hardouin-Mansarts in der rue des Tournelles, wie das Hôtel de Pompadour von de la Maire. Draussen auf dem Lande zeigt sich denn doch, dass die malerischen Anschauungen zu stark entwickelt sind, um sich noch zurückzuhalten, wo

keine Rücksicht mehr beengt. Je weniger Aufwand von kostspieligen Mitteln noch im Innern getrieben wird, desto mannichfaltiger darf das Äussere werden, und mit dem Hintergrund der schattigen Baumgruppen, der tiefen Perspektive durch die Alleen und dem schimmernden Spiegel eines Teiches in Beziehung treten. Das Gefühl stetigen Zusammenhanges und regen Verkehrs zwischen Bewohner und Natur ringsum gewinnt seinen Ausdruck überall, bevor noch das Bewusstsein klar sein mag, wie malerisch diese Betonung der Abhängigkeit von den örtlichen Bedingungen, diese Auffassung des Hauses in, mit und unter dem umgebenden Raum eigentlich werden kann. Noch hindert der Überrest selbstgefälliger Bespiegelung daran, die Sehnsucht nach dem weiten All da draussen zu befriedigen; noch bewahrt die verwöhnte französische Gesellschaft die Überzeugung menschlicher Überlegenheit zu stark; aber die litterarischen Zeugen des aufkeimenden Naturgefühls fehlen ja nicht, wenn es auch zunächst eine sentimentale Wendung nimmt, wie in Rousseaus Nouvelle Héloise und im englischen Garten selber. Selbst Jagdschlösser und Gloriettes umarmen gradezu die Landschaft, indem sie ihre Seitenflügel, oft in schräger Richtung, ja als Doppelarme nach vorn und hinten, vom centralen Mittelbau in die Gegend hinausstrecken. Und dieser Mittelsaal mit seiner Kuppel unter dem Zeltdach, wie die Gallerien, die von ihm auslaufen, enthalten weiter nichts als Fenster und Türen zum Ausblick ins Freie, zum Einlass von Luft und Licht und zum Einblick der Natur in die Hallen. Das be-

zeugt z. B. Boffrands Jagdschloss für den Statthalter der Niederlande schon vor dem Spanischen Erbfolgekrieg, der 1706 die Vollendung vereitelte, nach dem Stich, den er unter den Namen „Boucheford" bei Brüssel veröffentlicht hat, und ebenso sein Entwurf für das Schloss Malgrange bei Nancy, das Herzog Leopold Joseph Karl von Lothringen (also vor 1719) erbauen wollte, — von ausgeführten Belegstücken auf deutschem Boden garnicht mehr zu reden. Die allseitige Gemeinschaft des Bauwerkes mit seinem Milieu kann kaum liebenswürdiger in den Formen der gebildeten „wolerzogenen" Gesellschaft sich ausprägen, als wie es im Lusthaus des Rokoko geschieht. Der Baukörper öffnet sich ausser den Eingängen durch eine Reihe von hohen, wie Türen bis auf den Boden reichenden Fenstern, um die weite Welt als Bild in sich aufzunehmen; er entwickelt in der Mitte eine möglichst grosse Fläche für diese Berührung, wölbt sie wol rund hervor oder legt sie in stumpfwinkligem Polygon heraus; er streckt gar Flügel mit solchen runden oder polygonen Pavillons noch selbständiger hinaus in den Garten, oder verteilt völlig losgetrennte Sendlinge an bevorzugte Stellen.

Das Bestreben nach Gemeinschaft mit der Natur draussen war so stark, dass man die Kälte der rauheren Jahreszeit mehr vergass, als es das günstige Klima selbst der Umgegend von Paris erklärlich macht, und auch diesen Schattenseiten der lichtvollen Bauart gegenüber scheint dem lebenslustigen Optimismus ein hoher Grad von Selbsttäuschung gelungen zu sein, wie so mancher Nachtseite der sozialen Zu-

stände gegenüber. Fragen wir nur den Baukörper, soweit er seine Aussenseite zeigt, so dürfen wir die Raumöffnung für die Hauptsache halten. Was nicht mehr zu deren Einrahmung gehört und zur künstlerischen Bezeichnung ihres Wertes, das ist nur glatte Oberfläche, die sich ebenso schlicht im Stoffe wie einfach in der Form darlegt. Nicht mehr ein erdgeborenes, felsenfestes Körpergebilde haben wir vor uns, wie in den Zeiten strotzender Kraft, sondern nur den unentbehrlichen Aufbau der Schirmwände, die keine höhere Bedeutung beanspruchen als der Innenraum, zu dessen Verwirklichung sie da sind, mit dessen Sinn und Leben sie stehen und fallen. Das unbefangene Urteil kann die Sorglosigkeit in der Ausbildung des Äussern nur als vollkommen berechtigt anerkennen. Die glänzende farbig schillernde Aussenseite der Bewohner selbst begegnet sich festlich geschmückt mit dem Innern der Räume, und das lockere, überall zugängliche, den mannichfaltigen Reizen der Aussenwelt sich öffnende Äussere ihrer Bauten entspricht dem im Grunde ebenso sorglosen als genufssüchtigen, ebenso raffinierten als liebenswürdigen Wesen dieser Generation von Aristokraten.[1]) Selbst die Dachbildung bekennt den Verzicht auf das italienische Streben, „Alles unter einen Hut zu bringen", und gestattet dem Einzelnen oder der Gruppe wieder den freien Spielraum

1) Über die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge vgl. Anton Springers Essay „Der Rococostil" in den Bildern aus der neuern Kunstgeschichte, 2. Aufl., Bonn 1886, II, p. 211.

nach Oben, wie die französische Renaissance als Erbin der Gotik auch getan.

Wir erkennen darnach in der ganzen Architektur des Rokoko eine so völlige Übereinstimmung mit sich selbst, dass wir die Bezeichnung als Stil ihr ebensowenig vorenthalten dürfen, wie der Dekorationsweise oder den sonstigen Betätigungen in Malerei und Skulptur, oder in allen damals überhaupt gepflegten Zweigen des Kunsthandwerks, das, grade unter dem Einfluss dieser Geschmacksrichtung auf das Malerische, zu hoher Blüte und vollendetem Einklang aller Erzeugnisse in ihrer Beziehung zum Ganzen hindurchdrang. Es ist ein Leichtes, an der Hand der feinsinnigen Analysen, die Gottfried Semper, Albert v. Zahn und Robert Dohme gegeben haben, den Stil in allen diesen Äusserungen weiter zu verfolgen. Die liebevolle Charakteristik, die französische Kenner der Sache und Meister des Wortes den einzelnen Erscheinungen gewidmet haben, muss nur vorurteilsfrei zunächst in rein ästhetischem und kunstgeschichtlichem Sinne verarbeitet werden, ohne den stets noch moralisierenden Beigeschmack, den unsre Historiker dabei angenommen. So verständlich dieses ethische Bekenntnis auch als Bedürfnis überzeugter Anhänger andrer Lehren erscheinen mag, so gefährlich sind die pathetischen Vorwürfe oder die witzigen Seitenhiebe, die sich immer häufiger einstellen, je weniger der litterarisch gebildete oder kulturgeschichtlich interessierte Forscher von den eigensten Angelegenheiten der Kunst zu sagen sich getraut.

Je bestimmter wir das Rokoko als einen eignen Stil anerkennen, der in der Entwicklungsgeschichte der Renaissance, ebenso wie der Barock, seine bestimmte Stelle beansprucht, und zwar aus dem malerisch gewordenen Barockstil Roms durch seine Verpflanzung auf den Boden der französischen Spätrenaissance hervorwächst, also eine weitere Phase nach diesem von specifisch nordischem Charakter bedeutet, die mit der Grossmacht der niederländischen Malerei in ebenso innigem und natürlichem Bunde steht, — desto mehr drängt sich die Frage auf, was denn von dem historischen Verlauf dieses Stiles zu halten sei.

Zunächst in der Architektur, deren selbständige Rolle wir geflissenlich hervorzuheben bemüht waren. Erkennt man mit Destailleur schon in Robert de Cottes Arbeiten im Hôtel de Toulouse 1713—1719 (Banque de France) die Kennzeichen des Übergangs in den neuen Stil, besonders in der berühmten Gallerie, so wird sich auch gleichzeitig im Hôtel Conti (später du Maine) 1716—1719, das hernach wieder umgebaut worden, noch mancher Überrest des Früheren erkennen lassen mitten im Verzicht auf jede Gliederordnung und in dem Hang zur Verschlingung aller Linien und Formen. Dagegen steht als vollständiger Beweis der veränderten Raumbildung in erster Linie das Palais Bourbon, leider auch dies durch den Umbau für die Chambre des Députés (1804— 1807) nach Aussen unkenntlich geworden.

Seine Anlage gehört einem Italiener, Girardini (1722), der statt Eines Haupteinganges in der Mitte deren zwei in den vorderen Pavillons anzuordnen wagte, während sich das Ganze in drei Flügeln um den Hof, ein quergelegtes Rechteck, durchaus malerisch hinlagerte. Die unregelmäfsige Gruppierung der vielgestaltigen Teile nach Innen zu, die offene Villenartigkeit des einstöckigen, mit flachem Dach schliessenden Gebäudes nach Aussen, besonders auf freier Terrasse gegen die Seine zu, mit dem spätern Platz Louis XV. gegenüber, waren ausserordentlich klare Veranschaulichungen des neuen Ideales, während die Einzelformen der Stichbogenfenster im Hof, wie der korinthischen Säulenordnung ringsum wol als Anteil der französischen Vollender Lassurance dort, hier Gabriel und Aubert gelten dürfen. Von Girardini rührt auch das benachbarte Hôtel de Lassay her, das dann durch den Prinzen von Condé mit dem Palais Bourbon vereinigt ward (1765—1775), ursprünglich aber eine ganz verwandte Anlage von kleinerem Mafsstabe gewesen ist. Lassurance, Courtonne und andre Meister vertreten in ihren Werken die frühere Phase des Rokoko, die man Stil der Regentschaft nennt.

Durch den neuen Anlauf der schöpferischen Gestaltungskraft in Juste-Aurèle Meissonier kommt dann, je mehr es sich in Frankreich läutert und verfeinert, das Rokoko zu seiner vollen Entwicklung, die wir unter den eigentlichen Franzosen gleichzeitig am Reinsten bei Jean Baptiste Leroux († 1745) erkennen. Ein Stil, der so vollständig alle

Teile der Baukunst, die raumbildende wie die körperbildende Seite ihrer Tätigkeit nach malerischen Prinzipien behandelt, und die architektonische wie die plastische Schönheit durchaus der malerischen unterordnet, — der die Bildauffassung, den Zusammenhang alles Körperlichen und Räumlichen unter dem Gesichtspunkt des Gesamteindrucks, selbst nicht mehr der Reliefauffassung, sondern des Fernbildes, über Alles stellt, ist begreiflicher Weise ganz dem mafshaltenden Schönheitssinn, dem Zartgefühl eines feingebildeten Geschmackes anheimgegeben. Und dieser leicht beweglichen, unaufhörlich zitternden Nadel des einzigen Kompass fehlte, wie bekannt, die unentwegbare Grundlage einer starken ethischen Richtung, die unter allen Schwankungen den stetigen Einfluss ihres Poles aufweist. Sowie die Grundsätze der französischen Schulung von malerisch noch so genial begabten Künstlern ausser Acht gelassen werden, gerät die Tendenz, die natürliche des Stiles selbst, auf die abschüssige Bahn eines Betriebes, dem es nur um die Erscheinung als solche zu tun ist; sie entartet in rein dekoratives Schaffen, in unsolide Einkleidung und lüderliche Schnellproduktion. Die gute Zeit des Rokoko hört von dem Moment an auf, wo die scharfe Zeichnung der sorgfältig geschulten Generation verschwindet und unklare verschwommene Formen bevorzugt werden; denn diese Unbestimmtheit des Einzelnen, das Übergleiten des Körperlichen ins Flächenhafte, des Geformten ins Formlose, die Betonung der allseitigen Bedingtheit und des ewig veränderlichen Flusses aller Dinge,

diese Anempfindung an das Naturleben in seinem Entstehen und Vergehen, an das knospenhafte Werden aus dem Unbegränzten und die verwelkende Auflösung des Besondern ins Allgemeine stellen sich nur als Konseqenzen der malerischen Auffassung von selber ein.

Dann aber wird durch den Sieg des Malerischen in der Architektur zunächst die Malerei selber betroffen. Der Rahmen, der ihre Bildfläche sondert und begränzt, aber auch ihr eigenes Reich darinnen konstituiert, löst sich wuchernd und spielend nun auf in die Fläche nach Aussen wie nach Innen. Die Fläche selbst verliert ihre Eigenschaft als senkrechte Ebene gegenüber dem Beschauer und geht in sanfter Schwingung, hier konkav dort konvex, in das grössere Ganze des Raumgebildes auf, das seinerseits die stereometrische Form verläugnet, um desto lebendigeres Gebilde zu bleiben. Alle plastische Gliederung überzieht und durchwächst wie Adern und Nerven der organischen Geschöpfe diese Raumgestalt und verschmilzt mit ihm so einheitlich, dass nirgends mehr eine feste Umgränzung sich entschieden genug aussondert, um auf der Fläche ein Bild mit voller Räumlichkeit und Körperlichkeit darin auszugestalten. Selbst die strenge Theaterperspektive, die in drei Plänen hintereinander oder übereinander sich aufzubauen gewohnt war, muss nun möglichst verschwimmen und verschweben. Hier ist kein Platz mehr für monumentale, stark in die Tiefe und ins Relief gehende Malerei, wie sie im Anschluss an Jouvenet und die „Tenebrosi“ unter den Italienern,

oder weit heller, aber immer noch stark konstitutiv im Anschluss an Tiepolo sich ausgebildet hatte. Damit kamen die Grundsätze der ererbten Routine, die kunstreichen Kompositionsregeln, die man auf diese Perspektive gebaut hatte, überall da ins Schwanken, wo die selbständige Weiterdichtung des Raumes durch die Bravour des Malers nicht am Platze war. Nur eine dekorative Behandlung, die selber leicht und spielend, schemenhaft auf der Oberfläche bleibt, kann wirklich noch gedeihen, bis auf die wenigen Stellen, wo die starken Raumwerte wie in Deckengemälden erträglich, ja willkommen bleiben. Wo mit der Darstellung des Raumes auf der Fläche nicht mehr Ernst gemacht werden darf, da schwinden auch die Körperwerte, die der Maler hinsetzen kann, empfindlich zusammen; der Mafsstab sowol wie die Rundung der Gestalten vertragen nicht mehr die Grössenverhältnisse, die der monumentale Stil bis dahin ausgebildet hatte.

Schon der erste wieder selbständig begabte Nachfolger Watteaus muss diese Wirkung des durchgehenden Stiles auf die Malerei bedrohlich erfahren, da ihm die Ausschmückung der Innenräume des architektonisch vollendeten Rokoko zufällt. François Boucher (1703—1777) ist ja der Maler des Louis XV., der Liebling der Madame de Pompadour. Wir bemerken aber mitten in vollster schöpferischer Tätigkeit eine Wendung seines Strebens, die höchst bezeichnend ist für die Geschichte des Stiles. Eben der Maler muss vorangehen. Die Lebensgefahr der eigenen Kunst, die alle andern Schwestern unter

ihr Gesetz gezwungen, veranlasst seinen Versuch zur Rettung ihrer Existenz in höheren Aufgaben. Er kann das Heilmittel nur bei der Nachbarin Plastik suchen, der Körperbildnerin als solcher, und verschafft sich diese Hülfe selbst für Einbusse an Farbenkraft. Wir bemerken eine entschiedene Vergrösserung der Figuren, eine plastische Verstärkung aller Formen bei ihm, und es ist merkwürdig zu sehen, wie dabei der Urquell malerischer Energie, aus dem auch Watteau das sprudelnde Leben seines Pygmäengeschlechtes noch geschöpft hatte, der Vlame Rubens in Anspruch genommen wird, neben den Marmorbildern der antiken Kunst, die man aufs Neue zu betrachten anfieng. Boucher kehrt zu der fleischigen Fülle der Formen im Sinne des Niederländers zurück, aber er läutert sie durch klassische Studien nach dem Vorbild antiker Götterstatuen, die er mit andern, milder gewöhnten Augen sieht als Rubens. Und im Sinne dieser statuarischen Auffassung, der reineren Marmoranschauung, die durch französische Bildung ihm anerzogen ward, mäfsigt sich auch die Röte der Färbung. Nicht mehr die strotzende Blutwärme der flandrischen Blondinen, sondern die rosige Zartheit oder gar mit einem Stich ins Bläuliche, die Nüance des durchscheinenden Geäders, des blauen Venensaftes, des verbrauchten, ermattenden, alten Geblütes im verwelkenden Leibe gesellt sich der aufgedunsenen und verschwommenen Form, und statt des goldigen Tons, der bei Watteau noch immer aus den Tagen Claude Lorrains, ja Tizians manchmal, herüberschimmerte, tritt nun der silberne Mondlichtglanz auch in

voller Helligkeit der Mittagsstunden. Der grünblaue Gesamtton dieser Malereien bringt als Entgelt für den Zuwachs der Form wieder eine Entwirklichung der Farbe mit sich. Will man aber das Berechtigte in diesem Streben Bouchers verstehen, den Drang nach vollerer, grösserer Gestaltung, der hernach zum Statuenmalen selber führt, so entdeckt man eine Reaktion im Sinne des plastischen Ideales grade da, wo seine Palette fast verblasen wird. Und hier steht ihm die Formengebung eines François Girardon (1628 bis 1715) vor Augen, und ein Gesinnungsgenosse wie Edm. Bouchardon (1698—1762) unmittelbar zur Seite.

Mit diesem Lieblingsbildhauer der Pompadour bezeichnen wir eine Wendung in den Bestrebungen der Plastik selbst, von dem völlig Malerischen, äusserst Transitorischen zum eigensten Wesen zurück, und zur Abklärung mit Hülfe der Antike. Als besonders malerische Beispiele der Plastik im Louvre seien hier nur die Dido auf dem Scheiterhaufen von Cayot 1711, der Titan von Fr. Dumont 1712 und der hl. Sebastian von Coudray 1712, der bogenspannende Soldat von Bousseau 1715, der Charon von Hutin 1742, der schlafende Hirt von Vassé 1751 und der Prometheus von L. S. Adam 1762 erwähnt. Des Letztgenannten Neptun von 1737, wie die lyrische Poesie aus St. Cloud 1752 gehören schon völlig zu Bouchers Geschmack. Augustin Pajou (1750—1809) und selbst Jean Bapt. Pigalle (1714—1785) in seinem Merkur bemühen sich um grössere Fülle und Reinheit zugleich, während die glückliche Rettung zur

Einfachheit und Grösse hindurch nur J. Ant. Houdon (1741—1828) gelingt.

Daneben aber stellt sich auch in der Architektur das Verlangen nach körperhafter Ausrundung der Bauglieder, die Rückkehr zu ihrem plastisch selbständigsten Gliede, der Säule nach dem Vorbild der antiken Baukunst wieder ein. Jacques Germain Soufflot (1709—1780) erbaut seit 1755 das Pantheon von Paris, Ste. Généviève, und lässt 1764 sein Werk über die Tempel von Paestum erscheinen. So fällt die Haupttätigkeit Bouchers tatsächlich schon in eine Zeit, wo die strenger antikisierende Richtung der Architektur von Aussen her der malerischen Auflösung entgegentritt, ja in öffentlichen Bauwerken, die den Charakter der Wohnung verläugnen, schon das Feld behauptet.

Aber für das Verständnis der Kunstentwicklung ist es wichtig, sich klar zu machen, welchen Gang sie, von der Malerei rückwärts, einzuschlagen im Begriff war. Wenn man sich sagt, Boucher werde mit seinen Mythologien den Bestellern ebenso willkommen gewesen sein, wie der Dekorateur mit den neuen antikisierenden Détails, so ist damit nur eine äusserliche Gemeinschaft, die nämliche Grundlage der Bildung erklärt. Neben dem Inhalt gilt es jedoch, für den Stil vor Allem, die Form zu beachten, die Behandlung — seien es Mythologien, seien es Schäferidyllen — seiner lüsternen Verführungsscenen im Wesen der Gestaltung zu erfassen, die auf plastische Stärkung ausgeht. Seine Typen haben zu Anfang jedenfalls noch Verwandtschaft genug mit der Formen-

sprache des Rokoko, „sie sind in ihrer ewigen Rundlichkeit“, wie Zahn sich ausdrückt, „Produkte eines routinierten Manierismus, der im Grunde mehr mit den letzten Ausläufern der italienischen Maler der Grazien zusammenhängt“; aber eben durch diesen Zusammenhang werden sie in der Periode seines kräftigsten Schaffens zu einer Förderung des nämlichen Umschwungs, der in der Skulptur bei Bouchardon, in der Architektur jedenfalls bei Soufflot, wenn nicht schon bei Gabriel wahrzunehmen ist. Bouchers Kolorit aber bleibt das des Rokoko; oder er grade ist es, der die Farbenblässe der Dekoration und ihre zarten nur wie angehauchten Töne in die Malerei überträgt, so dass seine „Dessus de portes“ sehr einheitlich mit dem Innern des Rokokoboudoirs zusammengehen, wie das Breitformat seiner Bilder aus der vorwaltenden Tendenz der Raumanschauung hervorgewachsen war.

In dieser Verblassenheit, die über alle natürlichen Farben kommt, wo die bildliche Darstellung der Dinge beginnt, und zwar weil man in diesem Spiel der festlichen Umgebung nirgends die volle Wirklichkeit selber will, in dieser Entkräftung des Kolorits berührt sich Boucher doch mit den Pastellmalern der Zeit, ebenso wie mit der „ganzen Gruppe des Lairesse und seiner Nachfolger, die in ihren antikisierenden Bestrebungen vor und während der Herrschaft des Rokoko bereits die stilistischen Eigentümlichkeiten des Zopfes erkennen lassen, sofern sie überhaupt — wie Zahn hinzusetzt — architektonisch-dekorativen Aufgaben nahe treten“.

Wie der Stil des Rokoko ist auch die letzte Phase, die in Frankreich den Namen Louis XVI. erhalten hat, langer Hand vorbereitet, ja unmittelbar und vielleicht lange unvermerkt aus dem Rokoko herausgewachsen, wie dieses aus dem Barock, und das zweite Element ist hier wie dort noch immer das Hauptprinzip der grossen Bewegung, die wir „Renaissance" nennen. Nur gewinnt, je weiter wir uns von ihrem Ursprung aus dem Mittelalter, also vom Quattrocento entfernen, die Nachahmung der Antike bei jedem neuen Anlauf mehr die Oberhand. Und je mehr schon im Rokoko der ernste Wille sich in selbstgefälliger Liebenswürdigkeit verzettelt, und die Kunst im heitern Spiel nur der Laune des Augenblicks genügen soll, desto mehr wird diese Nachahmung des klassischen Vorbildes daneben eine resignierte, desto mehr ermattet der Gestaltungsdrang der eignen Erfindungsgabe selbst, erlahmt die schöpferische Kraft nun am Ausgang, um in der antiquarischen Renaissance zu enden.

Die wichtigste stilistische Einwirkung sehen wir, in voller Übereinstimmung mit Albert v. Zahn, in der antikisierenden Liebhaberei, die in gleicher Stärke durch die antiquarischen Neigungen der Gelehrten und Künstler wie durch die Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji Anregung empfieng, längst bevor die Mahnung Winckelmanns der entarteten Kunst die Nachahmung der Griechen als einziges Heilmittel verkündete.

Es ist die grade Linie des Rahmens, die allem geschmackvollen Rokoko noch als Halt zu Grunde

lag oder als stillschweigende Voraussetzung den geschmeidigsten Evolutionen des Rankenwerks und der Muschelgewächse hier und da das Rückgrat stärkte. Es ist die grade Linie, die kürzeste Bezeichnung aller Dimensionen, die in allgemeiner Asymmetrie der Formen und der Verzierungen sozusagen abhanden gekommen war, wenn auch nach Art japanesischer Flächenmuster, die man zum Vorbild nahm, der Widerspruch zur symmetrischen Gränze oder zur stereometrischen Regelmäfsigkeit des geschmückten Gegenstandes selbst den geheimen Reiz dieser spielenden, eigensinnig aller Erwartung spottenden Freiheit bildet, oder wenn auch die einseitigsten Abweichungen einer Konsole, einer Kartouche, eines Bündels von Einzelheiten stets ein Gegenstück mit den nämlichen Abweichungen nach der andern Seite fordert, d. h. überall ein Links und Rechts, ein Oben und Unten oder Vorn und Hinten im Spiel ist, also das menschliche Subjekt mit seinem Höhenlot als unveräusserlicher Mafsstab fungiert. Es ist die grade Linie, die sich wieder betont, nachdem das unsicher gewordene Gefühl ihre Notwendigkeit empfunden hat, die wieder zur Herrschaft kommt, und eine neue Phase, ein letztes Spiel der erschöpften Renaissance hervorbringt, das Spiel der Gradheit, Einfachheit, Naivetät. Man sucht sie in der kleinen wiederaufgedeckten Provinzialstadt aus römischer Kaiserzeit, wie auf der unbekannten Insel des Robinson Crusoe. Beide Vorbilder sind Postulate der Phantasie, und auch der „Stile Louis Seize“ bleibt ein Flächenstil, dessen graziöser Aufschwung im Sinne eines wirk-

lich verfeinerten Genusses der zierlichsten Formen, die vom Griechentum zum Vorschein gekommen waren, um 1775 beginnt.

Die eigentlich fruchtbaren Keime der Erneuerung dürfen aber nicht in dem antikischen Spiel dieser letzten und vergänglichsten Blüte des französischen Geschmackes gesucht werden; denn das gepriesene Heilmittel Winckelmanns war doch nur ein Testimonium paupertatis, oder die Nachahmung der Einfachheit à la grecque doch nur ein Notbehelf, weil man die Hauptsache, die Einfalt der Natur, eben nicht zu erjagen vermochte. Was blickt uns an aus der Maske des Schäferspiels, das selbst Marie Antoinette in Trianon eingeführt, was blickt durch das vergoldete Gitter des Parks in die Wälder von Fontainebleau und St. Germain hinaus, als die Sehnsucht nach der Natur? Was besagen die Angriffe Jean Jacques Rousseaus auf die Civilisation überhaupt und die Schilderungen des Seelenlebens in Beziehung zur umgebenden Landschaft anders, als das Verlangen nach dem gesunden natürlichen Zustand zurück? Was ist die Verkündigung des Naturrechts anders, als die peremptorische Forderung, dass die allgemeine Sehnsucht der Menschen sich erfülle? Da rühren wir an das treibende Moment der ganzen Entwicklung, da liegt das Gemeinsame, das aus der langen Periode der Renaissance und ihren mannichfaltigen Metamorphosen im Laufe von mehr als vier Jahrhunderten hinüberführt in die Neuzeit. Die Revolution ist nur der äusserliche Abschluss; sie macht mit allem Bestehenden tabula rasa, soweit dies irgend

möglich ist, damit man ganz von vorn anfange. Aber auch die Generation der Revolutionsmänner war ja weder vom Himmel gefallen, noch aus Drachensaat emporgeschossen oder aus Steinen erweckt, sondern auf natürlichem Wege zur Welt gekommen; also jeder von ihnen war das Kind seiner Eltern, der Abkömmling seiner Vorfahren, der Sprössling seines Landes und seiner Zeit, konnte also einen neuen Adam nur anziehen, d. h. eben nicht ganz „ab integro“ anfangen, sondern auf die Tafel, die ererbte, wenn auch gründlich abgewaschene, mit dem Griffel in der Hand, dem ebenso ererbten, wenn auch neu zugespitzten, vielleicht allzu scharfen, die Buchstaben schreiben, die er gelernt, oder die Figuren zeichnen, die er zu sehen und zu fassen gewohnt war. Daher eine abermalige Rückkehr zur Antike: zur römischen Republik mit ihren Konsuln, zur griechischen Kunst mit ihren Statuen. Der Mensch geht in die Schule der uralten Lehrmeisterin Grammatica; denn als das reinste, allgemeingültigste Bildungsmittel gilt — nach ererbtem Urteil der Väter oder allerneuestem Vorurteil der Neulinge — die Antike.

Das Studium des klassischen Altertums seit Anbeginn der Revolutionszeit ist aber ein ganz anderes Wesen, als die spielende genufssüchtige Nachahmung des antiken Geschmacks am letzten Ende der Renaissance im Stile Louis Seize zu Paris oder im Zopf zu Berlin. Einmal die antiquarische Liebhaberei als Begleiterin, das andre Mal die archäologische Wissenschaft. Die Jagdgeschichte Münchhausens von seiner Rettung aus dem Brunnen scheint hier zur Wahrheit

geworden: man musste sich an dem eigenen Zopf herausziehen und konnte nicht anders als am letzten, dünnsten, armseligsten Ende wieder anfangen. Der sogenannte Klassicismus, der dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert gemeinsam sein soll, ist genau besehen ein Doppelgänger oder hat mindestens einen Januskopf mit zwei Gesichtern, einem alten abgelebten, greisenhaften, wieder kindisch gewordenen und einem jungen, kindlichen, eben dem des gesunden, jedenfalls sehr hungrigen, nach langem Wiedergeburtsprocess glücklich in die Welt gesetzten Menschenkindes, das dann so bald wieder in die Schule gieng und sich als Zeitalter der Bildung entpuppt hat.

Doch gehen wir nicht unter die Propheten, sondern suchen das wirklich Vergangene zunächst richtig zu verstehen. Vorerst bleibt das Verhältnis zur Natur ein durchaus sentimentales, bis man ehrlich und stetig sie wieder zu erobern gelernt hat. Wir beobachten in der letzten Zeit, wo Rokoko dem Zopfe weicht, bei den bildenden Künsten, die wir allein ins Auge fassen, ein unverkennbares Streben zur Rückkehr in das natürliche Verhältnis der Schwestern, das durch die Vorherrschaft und Führung der Malerei völlig verschoben war. Auch dies allmähliche Zurechtfinden erfolgt genau in umgekehrter Folge, wie die Abirrung geschehen war, d. h. in der geduldigen Zurücklegung des nämlichen Weges von seinem Ende bis zu seinem Anfang hinauf. Die Malerei, die alle übrigen Künste mit sich fortgerissen, muss als Statuen- und Reliefmalerei das Joch der Skulptur auf sich nehmen. Die malerisch gewordene

Plastik lernt erst wieder tektonische Abhängigkeit durchkosten, ehe sie ihre statuarische Selbständigkeit wiedergewinnt, und müht sich mit dem Problem der Form überhaupt, bis sie wieder von Innen heraus gestalten mag. Die malerisch gewordene Baukunst findet sich zu plastischer Körperlichkeit ihrer Einzelbestandteile und dann zur Gradlinigkeit ihrer Flächen, zur senkrechten Starrheit und kahlen Geschlossenheit ihrer Wände zurück, bevor sie selbst als Raumschöpferin aufs Neue gedeihen kann. Und die eigentliche Triebkraft, die diesen Zeiten der Busse die Hoffnung auf das Heil lebendig hält, ist überall die Rückkehr zur Natur.

Ist aber das nicht grade das Evangelium der Malerei? so fragen wir am Ende unseres Weges, der uns so manches Mal das Streben dieser Kunst gezeigt, den innigsten Zusammenhang der Welt im Augenschein zu fassen. Gewiss, im Augenschein, aber auch nur dieser ist ihres Amtes allein, nur soweit die Gemeinschaft der körperlichen und der räumlichen Faktoren unserer Welt in sinnlich sichtbarem Bilde dem Auge des Menschen erscheinen kann. So weit ist die Malerei die Trägerin dieses Ideals, ist es ihres Amtes, den ganzen Reichtum der Beziehungen zwischen Mensch und Natur künstlerisch zu bewältigen, und dieses Weges gehen alle Schwesterkünste, die malerisch werden in ihrem Tun. Da ist Einkehr in die Natur, wenigstens durch das Auge, doch gegeben!

Warum vermochte denn die Malerei, die so völlig zur Zeit des Rokoko die Führung aller Kunst

übernommen hatte, warum vermochte sie nicht die Verheissung zu erfüllen, die ihr gegeben ist? — Das ist wol die letzte Frage, die noch eine Antwort heischt, wenn über das Wesen des Rokoko und die Malerei des achtzehnten Jahrhunderts Rechenschaft gegeben werden soll im Sinne eines Stiles. Diese höchste sinnlich-geistige Anwartschaft der Malerei, uns den Zusammenhang mit der Natur, der weiten Welt da draussen zu vermitteln, durchs Auge zum tiefsten Seelengrund, diese Aufgabe verlangt die Mitwirkung des ganzen Menschen in voller Hingebung, des geniessenden nicht nur, sondern auch des schöpferischen Subjekts. Sie setzt eine Weltauffassung oder doch ein Weltgefühl voraus, das in Land und Leuten Rembrandts wol gedeihen mochte, bei den Erben Ludwigs XIV. aber, in der aristokratischen Gesellschaft Ludwigs XV. und seines Nachfolgers jedoch nicht vorhanden war und auch bei Künstlern höchster Art nicht aufkommen konnte. Im arkadischen Schäferkleid wie im Gemälde eines Watteau, Boucher, Fragonard wird mit dem natürlichen Wesen nur gespielt, mit Natur und Welt nur kokettiert, gescherzt, geschäkert und getändelt, wie mit dem Herzen und dem Schicksal der Schönen. Ein starker Rest von Selbstgefühl und eitler Selbstbespiegelung ist in allem Tun und Treiben, im Schaffen wie im Geniessen der Rokokozeit, und deshalb bleibt die Schwelle zum eigentlichen Geheimnis der Malerei, wie zum heiligsten Mysterium der Natur, verschlossen.

Es giebt keinen Sohn dieser Kultur, der diesen Bezirk der konventionellen Voraussetzung, den Bann-

kreis des Spieles überschritten hätte und wirklich zu überbrücken wagt. Auch Rousseau ist viel zu sehr Egoist, im stillen Kämmerlein seiner Bekenntnisse wie als Stimmführer der grossen Gemeinde draussen, um wirklich die Kluft zu überbrücken; auch er liebäugelt nur mit der Einfachheit des Naturzustandes und dämmert im Traume einer Seligkeit, die den grossen Spiegel der Reflexe nur erweitert und die gebrochenen Stralen nur unbestimmter zerstreuend verschwimmen lässt. Die Sehnsucht nach Natürlichkeit predigt auch Diderot, der weichherzige Enthusiast, aber seine Begeisterung am Schreibtisch ist Genussbedürfnis, wie dem Moralisten die Predigt auf der Kanzel. Er sieht die Erfüllung seines Ideales in den Gemälden von Greuze, ohne zu merken, dass auch sie nur ein ganz sentimentales Verhältnis zu der Einfachheit und Rechtschaffenheit des dritten Standes aufweisen, genauer betrachtet aber in Komposition und Ausdruck, wie in Zeichnung und Farbe durchaus dem konventionellen System der Rokokomalerei angehören, ja durch den Schein der Unschuld erstrecht verführen, oder zum Genuss ihrer ethischen Eigenschaften eben den Gegensatz der zerrütteten Zustände, die ganze Zerknirschung über die Korruption, wenn auch nur als vorübergehende Anwandlung voraussetzen, während sie dem unbefangenen, ästhetisch nicht so für das Rührstück empfänglichen Betrachter als eitel Künstelei erscheinen. Der Einzige, der wirklich den Mut der Entsagung hatte, das Schlichte um seiner selbst willen und das Einfache allein zu wollen, war unter diesen Malern Jean

Baptiste Chardin, der dem anspruchslosen Genre der holländischen Kunst sich ganz ergeben, dafür aber von dieser zeitgenössischen Gesellschaft auch nur als petit dessert gewürdigt ward. Seine Kraft war nicht gross, seine Bedeutung nicht umfassend genug, um überzeugend das Ideal der Malerei zu erfüllen, wie es einem Rembrandt aufgegangen war; er bleibt nur ein merkwürdiges Zeugnis für den Austausch der Bewegung zwischen Holland und Frankreich seit der Invasion von 1672, wo auf niederländischem Boden die klassische Reaktion beginnt.

Die Malerei des Rokoko in Frankreich musste, ganz abgesehen von kulturgeschichtlicher Umgebung und politischen Ereignissen, wo eben Alles kopfüber geht, musste in sich zu Grunde gehen, auf ihrem eigensten Grunde, in ihrer unangefochtenen Herrschaft als Kunst, weil zu dem letzten psychologischen Erguss in die Weite der Welt die notwendige Voraussetzung im schaffenden Künstler, wie im geniessenden Betrachter fehlte, die Entäusserung des eitlen Selbstgefühls vor der Allmutter Natur, die Hingebung an das allseitig bedingende Weltgefühl, um deren Preis allein der ewige Urgrund alles Lebens und Daseins erlaubt, mit Menschenhand an seine Geheimnisse zu streifen.

So gieng das eigentliche Erbteil der nordischen Grossmacht Malerei, nach den Tagen eines Rembrandt und Ruysdael an England über, und zwar zur selben Zeit, als dem urwüchsigen holländischen Wesen, den kostbarsten Eigenschaften seines Charakters, seiner Sitten und seiner Weltauffassung ein

neuer Boden in dem Inselreich eröffnet ward, das die Stuarts durch ihre Schuld verloren. Mit Wilhelm von Oranien setzte ein gut Teil des Besten nach England über. Englischer Gartenbau und englische Parkanlagen, englisches Sittenbild und englische Porträtkunst bereiten in langsamem Fortschritt die Übernahme der höchsten Aufgaben in die englische Malerei vor, deren Vollzug in Reynolds und Gainsborough anerkannt werden mag, auch wenn man sich sagt, dass in der ganzen englischen Kunst am Ende des achtzehnten Jahrhunderts das Verhältnis zu Natur und Welt ebenso ein sentimentales bleibt, wie in der englischen Litteratur, im Rührstück und Roman.

Auch jenseit des Kanals ist der Anfang der eigentlichen Neuzeit wol später zu suchen, und der geistige Verkehr der europäischen Völkerfamilie nach Aufhebung der gewaltsamen Kontinentalsperre dabei gewiss nicht ohne Einfluss geblieben. Das neunzehnte Jahrhundert beruht auf diesem Austausch allzu wesentlich, als dass wir ihn entbehren dürften und für das Verständnis unsrer eigensten Anliegen unterschätzen sollten. Aber die geistige Arbeit des achtzehnten hat die notwendige Vorbereitung erbracht. Und der Übergang der Vorherrschaft unter den Künsten von der Malerei an die Dichtung, oder von der Anschauung überhaupt an die Vorstellung, erscheint uns der eindringlichsten Aufmerksamkeit wert; denn in ihm vollzieht sich die Scheidung der Neuzeit von dem Zeitalter der Renaissance.

INHALT

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig

AUGUST SCHMARSOW

BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE

III.

PLASTIK MALEREI

UND

RELIEFKUNST

IN IHREM GEGENSEITIGEN VERHÄLTNIS

LEIPZIG

VERLAG VON S. HIRZEL

1899.

PLASTIK MALEREI

UND

RELIEFKUNST

IN IHREM GEGENSEITIGEN VERHÄLTNIS

UNTERSUCHT

VON

AUGUST SCHMARSOW

LEIPZIG

VERLAG VON S. HIRZEL

1899.



Auf die „Frage nach dem Malerischen", die hauptsächlich durch Max Klingers Versuch, Malerei und Zeichnung als zwei verschiedene selbständig nebeneinander bestehende Künste zu erweisen, veranlasst war, und auf die Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur, die dem Bestreben Jakob Burckhardts und Heinrich Wölfflins galt, den Charakter des Barockstils als eine Tendenz zum Malerischen zu erklären, folgt hier eine letzte kritische Abhandlung, die noch dazu gehört. Sie sucht das Wesen der Plastik im Unterschied von dem der Malerei, sowie von dem Übergangsgebiet der Reliefkunst zu fassen und vor der Verwechslung unter einem gemeinsamen „Problem der Form in der bildenden Kunst" zu wahren, wie es Adolf Hildebrand unter eben diesem Titel verfolgt.

Das Ringen mit den künstlerischen Ansichten eines Bildhauers auf seinem eigenen Gebiete hat die gewissenhafte Erörterung seiner Worte und einen möglichst engen Anschluss an seine Ausdrucksweise erfordert. Wer Eigenes in eigner Form zu bieten weiss, versteht auch die geduldige Ent-

sagung zu schätzen, die darin liegt, sich dem Gedankengang eines Andern anzuschmiegen und auf alles Übrige zu verzichten. Aber diese bescheidnere Aufgabe, fast nur einen Kommentar zu der kleinen Schrift zu liefern, — von der selbst sachkundige Gelehrte gemeint haben, sie müsse, wenn sie wirken solle, ganz und gar umgeschrieben werden, — habe ich mich diesmal um so weniger verdriessen lassen, als in solcher Feuerprobe vielleicht am zwingendsten die Haltbarkeit der eignen Überzeugung erhärtet wird. Eine zwanzigjährige Lehrtätigkeit hat mir nicht allein das Bedürfnis solcher Klärung der Begriffe, sondern auch die Fruchtbarkeit der hier verfochtenen so mannichfach bewährt, dass die Meinungen der Recensenten bisher nicht vermocht haben, mich auch nur einen Augenblick daran irre zu machen.

Nur gegen ein beliebtes Misverständnis möchte ich von vornherein noch ausdrücklich Verwahrung einlegen: es soll im Folgenden nirgends eine historische Konstruktion versucht werden, so sehr den geschichtlichen Tatsachen überall Rechnung getragen werden musste. Im Gegenteil, die psychologische Bedeutsamkeit der Erscheinungen wird bevorzugt, keine andre Rücksicht, wie etwa Stil, Monumentalität, Archaismus eher zugelassen; denn nur so war ein Ergebnis möglich, das für alle Perioden der Kunstentwicklung verwertbar bleiben muss.

Schmarsow.

INHALT

DRUCKFEHLER UND VERBESSERUNGEN

BAND I

S. 27 Z. 10: bleibt lies bleibt für die Plastik
„ 38 „ 9: um ist zu streichen
„ 39 „ 25: seiner lies ihrer
„ 42 „ 3: das den Schatten lies der . . .
„ 57 „ 14: Ausdruck lies Austrag
„ 76 „ 14 15: nicht lies Töne
Töne lies nicht
„ 88 „ 16: Sie lies Die Farbe

BAND II

„ 64 „ 1: Zeichenreich lies Zwischenreich
„ 138 „ 4: wenigstens lies wenigsten
„ 146 „ 12: Pilasterstellung lies Säulenstellung
„ 170 „ 1: sind 7 Zeilen auf S. 171 geraten und hierher zu nehmen
„ 196 „ 12: veränderten lies verändernden

BAND III

„ 2 „ 17: war; lies war:
„ 10 „ 26: so wie lies sowie
„ 11 „ 9: sein lies ihr
„ 66 „ 20: Raumvolumnen lies Raumvolumen
„ 95 Anm. 1 Z. 5: ausgestattet lies ausgestaltet
„ 99 Z. 6: streng lies scharf
„ 174 „ 20: in dem lies indem
„ 211 „ 7f.: weiteren Recessen lies weitere Recesse



EINLEITUNG

KRITISCHE VORBEMERKUNGEN

Keine Kunst ist dem modernen Menschen so entfremdet wie die Plastik. Selbst der Versuch eines hochbegabten Bildners, wie Adolf Hildebrand, uns „das Problem der Form in der bildenden Kunst" wieder nahe zu bringen [1]), bezeugt nicht allein in wolbegründeten Klagen und in der Motivierung seiner Schriftstellerei, welcher Mangel an natürlichem Verständnis für die Plastik schon bei uns eingerissen, sondern er bestätigt es unbewusst auch durch den Weg, den er selbst zu deren Betrachtung einschlägt, und durch die Folgerungen, zu denen er im Verlauf dieses Weges gedrängt wird.

Was er beklagt, ist bezeichnenderweise vor allem Eins: „unter Plastik denkt sich der moderne Mensch nur noch runde Figuren, die in der Mitte eines Platzes stehen."

---

1) Strassburg 1893, 2. Auflage 1897.

Der Ausgangspunkt, den er selber wählt, liegt nicht auf dem Boden der reinen Plastik, den man beim Bildhauer zuerst voraussetzt, sondern auf dem Übergangsgebiet, der Reliefkunst, ja — eigentlich ganz auf dem Boden der Malerei.

Sei es nun, dass dieser Weg aus Rücksicht auf den modernen Menschen und sein viel näheres Verhältnis zur malerischen Anschauung bevorzugt wird, weil von hier aus am ehesten eine Verständigung erreichbar scheint; sei es, dass eben diese Auffassungsweise auch dem modernen Bildner selbst schon so sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist, weil auch er, ein Kind seiner Zeit, sich der allgemeinen Verschiebung des Verhältnisses zu den einzelnen Künsten, die einen psychologischen Grund und eine geschichtliche Ursache haben muss, nicht zu entziehen imstande war; — genug, diese Tatsache verbindet sich mit der erstgenannten zu einem Selbstzeugnis, das nicht ausser Betracht bleiben darf.

Die Rücksicht auf den geläufigen Vorstellungskreis der Leser, mit dem man zu rechnen hat, dürfen wir ohne Zweifel als zweckmässig anerkennen und wollen aus diesem Grunde auch unsererseits diesem Wege nachzugehen versuchen, soweit wir dem Führer darauf zu folgen vermögen, selbst da, wo es nur der redlichen Absicht noch dienen sollte, seinen Überzeugungen vorurteilsfrei gerecht zu werden. Wir dürfen uns um so unbedenklicher ihm anbequemen, als wir bei früherer Gelegenheit wiederholt den entgegengesetzten Weg, von der Architektur zur Plastik, als gleichwertigen scharf genug vorgezeichnet

haben[1]), und unserer eigenen Überzeugung vom Kern ihres Wesens als Körperbildnerin oft genug Ausdruck gegeben.

Auf die strenge Unterscheidung des innersten Wesens jeder einzelnen Kunst war dabei unser Augenmerk in erster Linie gerichtet, vor allem in der Reihe, die wir unter dem Namen der „bildenden" zusammenzufassen gewöhnt sind, also auch gegen die Meinung Hildebrands, als könne der Architektur nur dasselbe Gestaltungsprincip innewohnen wie der Plastik und Malerei (S. 82). Auf der anderen Seite jedoch suchten wir dem lebendigen Zusammenhange zwischen ihnen, als Betätigungen des Menschen, das Recht zu wahren, das ihm natürlich gebührt, d. h. sie zunächst als naive Äusserungen hinzunehmen, die erst allmählich den Keim ihres besonderen Wesens vollkommen entfalten und dann erst sich deutlich voneinander unterscheiden, stets aber durch zahllose Fäden miteinander verknüpft bleiben. Es kam uns deshalb gerade auf eine genauere Beobachtnng der Übergänge von dem einen Grundprincip zum anderen an; die Zwischenregionen geben uns in ihren mannichfaltigen Erscheinungen über die geschichtlich fortschreitende Verschiebung des Standpunktes und über deren gesetzliche Beziehung zum psychologischen Charakter einer Zeit oft den wertvollsten Aufschluss. Da dieser

1) Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung. Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste I, Leipzig 1896, S. 20 ff. Barock und Rokoko, eine Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur (Beiträge II, 1897), S. 7 ff.

Wechsel im Verhältnis einer Generation, eines Zeitalters zu den Hauptkünsten nicht allein die Reihe der bildenden, sondern auch ihre Schwestern auf der Seite der zeitlichen Anschauungsform, d. h. Poesie, Mimik, Musik, ebenso betrifft wie Malerei, Plastik und Architektur, so wurden auch jene, besonders als jeweilige Ergänzungen Einer Weltauffassung, mit in Betracht gezogen und das Schicksal der einzelnen stets im Zusammenhange der ganzen Reihe dargestellt. Das liegt in unserer Überzeugung, stets, auch in besonderen Abzweigungen des Kunstlebens, mit dem ganzen Menschen rechnen zu müssen. Nur von diesem Standpunkte aus, der die Gesamtheit der Menschenkunst als Einheit überschaut, glaubten wir die Auffindung psychologischer Gesetze möglich, die den Gang der künstlerischen Auseinandersetzung zwischen Innenwelt und Aussenwelt erklären helfen, — und glauben es noch, ganz abgesehen von der Frage, ob diesem wechselnden Schauspiel der Entwicklung ein erkennbarer Sinn oder eine natürliche Notwendigkeit innewohne, oder ob die Antwort darauf nur einer höheren Intelligenz gegeben sei, die über menschliche Begriffe hinausreicht.

Mit der Prüfung der Gränzen und der Vermittlungen zwischen Malerei und Plastik nehmen wir das Thema zugleich von der Seite auf, wo sich dieser Beitrag zur Ästhetik der bildenden Künste in die ganze Reihe einzuordnen und an die beiden vorausgehenden anzuschliessen hat. Ebenso aber ergreifen wir damit den Faden der Erörterungen an dem Ende, wo der letzte vollauf beachtenswerte Vorgänger, ein

Künstler selbst, sie gelassen hat. Tatsächlich erkennen wir in seinem Standpunkte die charakteristischen Merkmale des modernen Menschen, der einerseits durch naturwissenschaftliche Schulung längst der naiven Ausbildung seiner Vorstellungswelt entrückt ist, andererseits aber in dem geschichtlichen Entwicklungsgange, den unsere Sinnesorgane durchgemacht, und in dem notwendig damit verbundenen Wechsel in der Vorherrschaft des besonderen Anschauungskreises, die sich im ganzen geistigen Leben geltend macht, ebenso befangen bleibt, wie alle anderen Kinder seiner Zeit. Dies nachzuweisen, aus den eigenen Werken wie aus dem gedruckten Bekenntnis, wäre die Aufgabe des Historikers, der Adolf Hildebrand als Künstler des neunzehnten Jahrhunderts charakterisiert. Wir würden uns anheischig machen, die psychologische Übereinstimmung aufzuzeigen. Hier jedoch ist es nicht unseres Amtes. Eine Argumentatio ad hominem bleibt aus dem Spiele, wo wir es lediglich mit den ausgesprochenen Ansichten und deren sachlicher Begründung, nicht mit der persönlichen Anlage als Künstlerindividualität zu tun haben.

An einer Stelle des Büchleins begegnet uns indes ein so frappanter Ausdruck persönlichen Empfindens, dass ich mir nicht versagen darf, den überraschenden Wink herauszuheben, ja davon auszugehen; denn er giebt dem Leser meines Erachtens auf einmal den Schlüssel zum Verständnis der Lösung in die Hand, die Hildebrand für das Problem der Form in der bildenden Kunst uns allen angeboten hat.

„Die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, in dem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen" (S. 78).

Der Laie, der auf diesen Ausdruck subjektiven Gefühles stösst, wird sich erstaunt darob befragen, ob auch ihn das Kubische quäle. Die dreidimensionale Körperlichkeit der Dinge dieser Welt sollte für uns Menschenkinder, die nun einmal hineingestellt sind, eine Qual sein? Das wäre ja neuer Zuwachs, einer ganz raffinierten Erfindung, für dies Jammertal.

Der Philosoph aber, der die dreidimensionale Raumvorstellung als die notwendige Anschauungsform unseres menschlichen Intellekts betrachtet, wird doch eher geneigt sein, in der Klarheit und Schärfe des Kubischen die vollendete Konsequenz dieser Vorstellungsarbeit zu erblicken, d. h. die höchste Leistung der Anschauungsform, — eine Errungenschaft, die uns befriedigen muss, je mehr sie unserer Anlage entspricht.

Sollten wirklich alle Menschen, für die der Bildner schafft, ja nur alle Liebhaber der Plastik, die gern der Woltat teilhaftig würden, die nur der Künstler ihnen angedeihen lassen kann, — sollten sie wirklich sich dem Natureindruck gegenüber abmühen, ja vergeblich abmühen, eine klare Gesichtsvorstellung zu bilden?

Doch lassen wir diesen Zweifel dahingestellt. Die Voraussetzung Hildebrands ist tatsächlich die, dass der Beschauer eines dreidimensionalen Gegenstandes zunächst durch den Eindruck des Kubischen beunruhigt werde, dass er durch das Entgegendringen der dritten Dimension in einen unbehaglichen Zustand gerate, und dass nur die Kunst imstande sei, aus dieser Qual zu befreien, indem sie — an ihrem Werke für das glatte Zustandekommen einer einheitlichen Gesichtsvorstellung sorgt, während die Dinge dieser Wirklichkeit allerdings so störend bleiben wie sie sind. Die erlösende Verwandlung durch die Kunst vollendet sich erst, wenn sie „der natürlichen gegenständlichen Vorstellung zum Trotze den Beschauer zwingt" (S. 53), zu sehen, wie der Künstler sich die Erscheinung zurechtgelegt. „Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung; erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung" (S. 79).

Es ist also nicht nur eine persönliche Empfindung, zu der erst der moderne Mensch durch die einseitige Ausbildung der Ansprüche seines Sehorgans herangereift ist; sondern der Mangel an dieser Empfindungsweise bedeutet einen „Mangel an künstlerischem Verhältnis zur Natur, eine Unfähigkeit, unser wahres Verhältnis zu ihr zu verstehen und konsequent zu entwickeln" (66). Ja, die ganze

Kunstphilosophie, die Existenzberechtigung der bildenden Kunst ist auf diese Voraussetzung von der Qual des Kubischen gegründet.

Jedenfalls schliesst sich Hildebrand der Lehre unsrer früheren Ästhetiker an, welche die Begriffsbestimmung der schönen Künste im Unterschied von den übrigen dadurch zu gewinnen suchten, dass diese höheren Künste sich von jeder Beziehung zu den sogenannten niederen Sinnen fern halten und immer reiner mit dem ausschliesslichen Kapital der höheren Sinne, Gesicht und Gehör, allein auskommen sollten. So arbeite die bildende Kunst lediglich für das Auge; in Gesichtseindrücken müssten also ihre eigensten Leistungen gesucht werden.

Indes auch Hildebrand ist bereits weiter gediehen. Er weiss, dass die Kunst nicht für die Wahrnehmung unsres Sehorgans, sondern vielmehr für die Vorstellung schafft. Er erklärt sich gegen „die sogenannte positivistische Auffassung“ der Künstler, „welche die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich von ihm in uns bildet“ und demgemäss „das künstlerische Problem nur in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen sieht“ (29). Er ist sich ebenso klar darüber geworden, dass „die Kunst gerade darin besteht einen abstrahierten Vorstellungsbesitz wieder einzukleiden“ und dass sie eben „dadurch einen Eindruck schafft, welcher beim Beschauer ohne Rest in Vorstellungswerte aufgeht, während der Natureindruck noch kein aus

diesem Gesichtspunkte gereinigtes Vorstellungsbild ist“ (27).

Dennoch verfällt er, begreiflicherweise, sehr bald in das Bemühen zurück, die künstlerische Leistung, das Empfangen der Einheit, doch wieder in einem Wahrnehmungsakt zu suchen. Und der Wert, den das Fernbild für ihn gewinnt, liegt eben darin, wie er meint, dass es die einzige Einheit für den Wahrnehmungs- wie für den Vorstellungsakt darstelle. Von der Gesichtsvorstellung kommt er doch auf den Gesichtseindruck, der sie vermittelt, zurück, weil es sich in künstlerischen Dingen immer um die sinnliche Anschauung handelt.

Weil aber eben die psychologisch überlegene Ansicht bei ihm selber bereits vorhanden und ausgesprochen ist, gebe ich auch die Hoffnung nicht auf, dass eine befriedigende Verständigung erreicht werden kann, und nur deshalb richte ich die folgende Auseinandersetzung so direkt darauf ein.

Lassen wir die Frage nach der wertvollen Leistung der Kunst und nach der Existenzberechtigung der Plastik vorerst auf sich beruhen, um vielleicht am Ende unsrer kritischen Erwägungen, von selbst darauf zurückgeführt, eine Antwort bereit zu finden. Vorerst betrachten auch wir das Problem der Form für den bildenden Künstler, wenigstens wie es sich selber stellt.

Um jenen Reinigungsprozess aller durch unser Augenpaar vermittelten Wahrnehmungen zur einheit-

lichen Gesichtsvorstellung hindurch zu ermöglichen, geht Hildebrand von einer weiteren Unterscheidung aus. Den künstlerisch durchgebildeten „Flächeneindruck", in dem dies Heil gefunden wird, soll „das ruhig schauende Auge ohne Bewegungstätigkeit aufzunehmen im stande sein" (S. 68), — also muss auch das Auge im Zustande ruhigen Schauens von der beweglichen Tätigkeit unsers sonstigen Sehens unterschieden und isoliert werden. „Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfasst wird" (10 f.).

Gegen die Trennung unsrer Wahrnehmungen durch das Sehorgan „in eine rein schauende und in eine sich rein bewegende Augentätigkeit" regt sich nun aber das stärkste Bedenken, besonders wenn sie mehr bedeuten soll als eine wissenschaftliche Hilfskonstruktion, die unser logisches Bedürfnis behufs begrifflicher Klarheit aufstellen und, solange sie ihrer nicht entbehren kann, in abstracto aufrecht erhalten mag. Zugegeben, dass der Einzelne zum Behuf experimenteller Beobachtung recht weit in dieser Scheidung auch tatsächlich gelangen könne, so bleibt sie doch im natürlichen Verkehr mit der umgebenden Welt, so wie der freie Wechsel dieser Möglichkeiten aufgehoben und die eine bevorzugt werden soll, etwas Erzwungenes, vielleicht Unkontrollierbares. Es erhebt sich also von vorn herein der Zweifel, ob ein gesundes Kunstschaffen auf dieses künstliche Princip gegründet werden darf, dessen

Ergebnis allein die Lösung des Formproblems ergeben soll.

Folgen wir jedoch Hildebrand und fassen unser Auge einmal in ruhigem Zustand, ohne Bewegungstätigkeit schauend, dann lässt es sich wol nur mit einer photographischen Camera vergleichen, und die Retina verhielte sich wie die empfindliche Platte, das heisst — rein passiv, den chemischen Veränderungen ausgesetzt, die sich ohne sein Zutun vollziehen. Aber eben deshalb kann dieser Zustand nur sehr kurze Zeit dauern, die chemische Zersetzung durch das einfallende Licht würde bei längerem Stillstand der Retina zerstörend wirken. Sie selber löst die Reflexbewegung aus, die durch neue Zufuhr das Organ rettet und wieder für chemische Einwirkung empfänglich macht. Der Moment der „Ruhe" wird zwangsweise durch eine Bewegung abgelöst, und diese beschränkt sich bei der sonstigen Verbindung des Augapfels mit äusseren Muskeln nicht auf das Innere, die Retina und ihre Gefässe, sondern bringt Drehungen des Augapfels hervor. Das Auge ist also nicht mehr „ohne Bewegungstätigkeit", wie es sein sollte.

Nun aber hinkt der Vergleich der Retina mit dem empfindlichen Häutchen der photographischen Platte und deren passivem Verhalten, das die Einwirkung des Lichtes nur so über sich ergehen lässt, bekanntlich, nach mehr als einer Seite. Unser Sehen ist Aktivität schon im Empfangen des Sinneseindruckes selber. Sowie wir demgemäss das Auge etwa als verfeinertes Tastorgan zu erklären ver-

suchen, mit zahlreichen vibrierenden Nervenendigungen in und neben den Zäpfchen der Retina, so haben wir fortwährende unausgesetzte Bewegungstätigkeit, nicht allein chemische Reaktion, sondern mitwirkende Empfängnis, ja ein Entgegenkommen, das bis zum feinsten innerlich vollzogenen Abtasten sich steigern mag. Nur so scheint sich zugleich eine Erklärung anzubieten, wie unser Sehen wieder auf die motorischen Centren übertragen zum Nachformen des Gesehenen durch die Tastorgane der Finger zu werden vermag.[1])

Doch lassen wir diese Erklärungsversuche der physiologischen Optik, mit denen wir doch nicht auskommen, ganz aus dem Spiel, bis auf die eine Tatsache, die wir berücksichtigen müssen: bei der Kleinheit der Stelle schärfsten Sehens im Auge bleibt ja schon die Mitwirkung des beweglichen Apparates der Augenmuskeln unentbehrlich, und der Appell vom sinnlichen Wahrnehmen, mit dem sich die Physiologen beschäftigen, an den Vorstellungsakt, in dem der Psycholog die Synthesis sich vollziehen lässt, bleibt unausweichlich.

Doch sei auch dem, wie ihm wolle: die Annahme eines ruhigen Schauens, das sich ohne Bewegungstätigkeit vollzöge, ist eine Fiktion, und der

1) Wir haben diesen Bedenken schon in den beiden früheren Heften dieser Beiträge durchweg Rechnung getragen, soweit dazu Veranlassung war (vgl. z. B. II, 11 f.). Vgl. neuerdings auch E. te Peerdt, Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit. Strassburg 1899.

Versuch dem alten Unterschied der simultanen und der successiven Auffassung eine naturwissenschaftliche Unterlage zu geben, muss doch noch anders angestellt werden, wenn wir wirklich seiner bedürfen.

„Wir stehen der Natur ja nicht nur als Augengeschöpfe gegenüber, sondern mit allen unseren Sinnen zugleich," schreibt Hildebrand selbst einmal zu Anfang seines Weges (33). Aber beim Kunstwerk soll dies eben durchaus anders werden; da wird das Augengeschöpf möglichst isoliert, um den Gesichtseindrücken allein die Führung zu überlassen, weil wir durch ihren ungestörten Ablauf allein zu der befreienden Woltat gelangen, die uns die künstlerische Darstellung zu bieten vermag. Und diese „geheimnisvolle Woltat" wäre wieder nur eine klare Gesichtsvorstellung, — also ein Ertrag aller vorangehenden Arbeit an dem Material, das der höhere Sinn, das Auge, allein uns liefert. — Weshalb?

Wenn nun gerade durch die verborgenste Bewegungstätigkeit unsres Auges dafür gesorgt wäre, dass die Verbindung mit unsern andern Sinnen nicht aufgegeben werde und verloren gehe, das heisst eine Isolierung der Gesichtsvorstellungen Platz greife, die nur menschliche Weisheit sich als begehrenswerten Vorzug ausgeklügelt.

Wir stehen auch den Werken der Kunst nicht allein als Augengeschöpfe gegenüber, sondern mit allen unsern Sinnen zugleich, ob sie nun bei der Wahrnehmung beschäftigt sind oder nicht. Wir

dürfen nicht vergessen, „dass der Mensch gar nicht im stande ist, seine Vorstellungen ganz abzustreifen, weil er eben mit ihnen sieht", schreibt auch Hildebrand selber (S. 30). Woher stammen sie? — aus allen Sinnen. Und der Gegenstandsvorstellungen können wir ja ohnehin beim Anschauen eines Bildwerkes nicht entraten. Unsre Formvorstellungen müssen uns zu Hilfe kommen, wenn es gilt, irgendwelche ungewohnte Ansicht zu enträtseln. Sollten wir nicht froh sein, wenn zwischen Gesichtsvorstellungen und Bewegungsvorstellungen auch schon eine natürliche Verbindung angebahnt läge, durch die auf unsre anschaulichen Erfahrungen eine stetige und unbeirrte Übertragung aus den Erfahrungen der Tastregion stattfindet, der wir die Greifbarkeit unsrer konkreten Anschauungen verdanken? Ohne die innige Verquickung der Tastgefühle und der mannichfaltigen, aus den Erlebnissen unsres ganzen Körpers stammenden Bewegungsvorstellungen, besässen wir auch wol keine bildende Kunst, in erster Linie jedenfalls keine Plastik.

Nach dieser Verwahrung im voraus dürfen wir gern die Ausdrücke Hildebrands beibehalten, um seinen Gedankengängen in ihrem lehrreichen Wert für das Einzelne gerecht zu werden. Wir teilen ja mit ihm als Kinder seiner Zeit die einseitige Bevorzugung der höheren Sinne und des abstrakten Geisteslebens. Es gehört ein redlicher Anteil kritischer Selbstbesinnung dazu, wenn wir uns bewusst werden, wo die historische Ursache zu suchen ist, dass unsre Kunst nicht plastisch gestaltet in

all ihrem Dichten und Trachten wie die der Hellenen, — weshalb wir nicht einmal die italienische Hochrenaissance mehr völlig verstehen, seit ihr das plastische Ideal über alles gieng. Liegt unser Mangel an natürlichem Verständnis für die Bildnerei nicht wesentlich mit an dem einseitigen Standpunkt als Augengeschöpfe, ja des geläuterten Schauens aus der Ferne?



I.

MALEREI UND PLASTIK

Schon das grundlegende Experiment zur Sonderung des ruhigen Schauens und des beweglichen, abtastenden Sehens, von dem Hildebrand ausgeht, orientiert uns über den Boden, auf dem alle seine Anschauungen erwachsen.

„Es sei ein Gegenstand mit Umgebung und Hintergrund gegeben, ebenso die Richtungslinie des Beschauers, dessen Standpunkt lediglich in Nähe und Ferne verschiebbar sein soll."

Es wird also nicht, wie wir es beim Bildner erwarten sollten, ein isolierter Körper zunächst betrachtet, als der einfachste Fall, um den es sich handeln kann, sondern sogleich eine ganze Situation, in der sich der Gegenstand befindet. Das Objekt besteht aus Körper und Raum zugleich, die nicht gesondert für sich aufgefasst werden können oder sollen, sondern in einem optischen Zusammenhang stehen. Für den Standpunkt des Beschauers, der

sich nur auf einer gegebenen Richtungsaxe annähern oder entfernen kann, schränkt sich die optische Auffassung noch mehr ein. Als Sehgemeinschaft entspricht der Gegenstand in seiner Situation „mit Umgebung und Hintergrund“ durchaus dem Inhalt des „Bildes“, als Werk der Malerei, wie wir es im ersten Teil dieser Beiträge definiert haben. Und so nennt es auch Hildebrand häufig genug selbst, allerdings ohne die Unterscheidung von „Gebilde“, womit wir das Körperliche allein zu bezeichnen pflegen.

Damit ist das Problem der Form in der bildenden Kunst schon allein auf dem Boden der Malerei gestellt, und es bleibt die Frage, wie weit aus diesen komplicierteren Bedingungen nachträglich noch der Fall der Plastik zurückgefunden werde.

„Ist der Standpunkt des Beschauers ein so ferner, heisst es weiter, dass seine Augen nicht mehr im Winkel, sondern parallel schauen, dann ist das empfangene Gesamtbild rein zweidimensional, weil die dritte Dimension, also alles Nähere und Fernere des Erscheinungsobjektes, alle Modellierung nur durch Gegensätze in der erscheinenden Bildfläche wahrgenommen wird, als Flächenmerkmale, die ein Ferneres oder Näheres bedeuten.“

Dies Gesamtbild vom entfernten Standpunkt ist die Hauptsache, auf die es nach Hildebrand bei allem künstlerischen Schaffen ankommt: das reine einheitliche Flächenbild, das er Fernbild nennt. Es stellt die einzige Einheitsauffassung der Form im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes

dar (13). Dies ist also die Erscheinungsform, welche vom Kunstwerk festgehalten werden muss (68, Anm.).

Wenn wir demnach „ein einheitliches Bild für den dreidimensionalen Komplex allein im Fernbild besitzen" (12), so muss über den Charakter dieser einzig wertvollen Erscheinungsform genaueste Rechenschaft willkommen sein. „Erst von einer bestimmten Distanzschicht an sehen unsere Augen parallel und nehmen die Erscheinungsobjekte mit einem Blick als einheitliches Flächenbild oder Fernbild auf. Was in der Mitte unseres Sehfeldes liegt, wird am stärksten wahrgenommen, nach dem Rande zu verschwindet der Eindruck. Ebenso wird das, was direkt vor der Distanzschicht, vor der eigentlichen Bühne ist, noch als Übergang mit wahrgenommen. Der eigentliche Raum aber, welcher erscheint, liegt hinter dieser Distanzschicht, fängt mit dieser erst eigentlich an" (44).

Das ist eine der physiologischen Optik entnommene Beschreibung des Bildes als das eigentliche Feld der Malerei, nach unsern Begriffen wenigstens nur dieses. Verfolgen wir also erst einmal diesen Weg und sehen, wohin er uns führt, wie weit wir damit kommen.

Betrachten wir von diesem Standpunkt aus zunächst die darstellende Tätigkeit des Malers, „so sind sein geistiges Material die Gesichtsvorstellungen (die aus dem ruhigen Schauen gewonnen werden); diese bringt er direkt auf der Fläche zum Ausdruck und gestaltet damit ein Ganzes im Sinne des Fern-

bildes". So weit vermögen wir uns anzuschliessen. Aber es folgt sogleich ein Schritt, der vorerst zu weit geht.

„Insofern diese Eindrücke jedoch Formvorstellungen erwecken sollen, ergiebt sich die Aufgabe, ein derartiges Flächenbild darzustellen, dass wir die volle Formvorstellung von dem Gegenstande empfangen. Dies zu leisten ist er nur dadurch im stande, dass er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zweck verwendet (d. h. die Flächenmerkmale ausbeutet, die ein Näheres oder Ferneres bedeuten). — Darin liegt das Problem des Malers" (17).

Ja, insofern er durch Gesichtseindrücke Formvorstellungen erwecken will. Dies ist aber durchaus nicht immer der Fall, wenigstens nicht derart, dass wir die volle Formvorstellung vom Gegenstande empfangen. Ursprünglich ist das Bild wie unser Sehfeld eine Fläche. Und in der Dynamik der Erscheinungsfaktoren, die darauf zum Vorschein kommen, kann eine sehr verschiedene Ökonomie walten, die in mancherlei Kombinationen sich zwischen zwei entgegengesetzten Polen bewegt, der abstrakten Idealität und der konkreten Realität, oder der geistigen Vorstellung und der sinnlichen Wahrnehmung, deren eine im Reiche der Phantasie, deren andre im Reiche der Wirklichkeit zu herrschen pflegt.

Es giebt im weiten Gebiet der Malerei geschichtliche Beispiele genug, die vielmehr für die geistige Vorstellung als für die sinnliche Anschauung arbeiten. Sie verwenden die Erscheinungsfaktoren des Bildes,

die Gegensätze von Hell und Dunkel, also Farben in Linien oder in Flecken aufgetragen, nur noch im zweidimensionalen Sinn des Sehfeldes als Fläche. Dahin gehört das Gebiet der ägyptischen Wandmalerei wie das der mittelalterlichen Buchmalerei zu ihrem grössten Teile. Was sie auf der Bildfläche mit Strichen oder Klecksen hervorbringen, sind Zeichen, Anregungen für die Gegenstandsvorstellung.

Was ist aber ein Gegenstand? Wie unsre Muttersprache selbst uns lehrt: etwas, das uns entgegensteht. Was entweder unserm Leibe als Körper im Raum, oder unsern vorgestreckten Tastorganen, oder nur unserm vorwärts gerichteten Blick, oder endlich gar der anschaulichen, über uns selbst hinausdringenden Vorstellung einen Widerstand leistet. Es kommt also auf ein dem Gefühl oder der Vorstellung solches Widerhalts entsprechendes Zeichen an, das diese konstitutive Eigenschaft der Dinge im Beschauer auszulösen vermag. Was wäre das abstrakteste Zeichen dafür? Nicht der Punkt; er bezeichnet nur den festen Ort in der allgemeinen Weite des Sehfeldes. Nicht eine Reihe von Punkten in wagerechter Richtung; denn wir schreiten über sie hin, wie unser Fuss über die Schwelle. Nur eine senkrecht aufsteigende Reihe von Punkten gewinnt die Intensität; nur die aufgerichtete Gerade, die uns gegenübertritt, bedeutet ein Ding an seinem Orte vor uns, wie unsersgleichen, die Körper rings um uns selber. Und die Grade dieser aufgetragenen Intensitätswerte, die Mehrzahl der übereinander gereihten Punkte giebt zugleich die Abstufungen für

den Grad der Gegenständlichkeit, d. h. kurzweg die Grösse der Linien, in der Höhendimension allein, die wir ja deshalb als erste bezeichnen, weil sie uns selbst als Dominante unsres Leibes innewohnt und den Mafsstab für alle unsre Konkurrenten abgiebt.

Die Mehrzahl dieser mehr oder minder senkrechten Linien kann sich auf der Fläche nun aber nicht anders ausdehnen, als in der zweiten Dimension, die noch übrig bleibt. Sowie es gilt, zwei, drei und mehr Gegenstände nur nach ihrem Unterschied von uns einzeln vorzustellen, so ergiebt sich auf der Fläche das Nebeneinander in horizontaler Richtung. Und soll gar das Grössenverhältnis dieser Objekte unter sich bestimmt werden, so müssen sie sich vollends auf einer fortlaufenden Horizontalen, als gemeinsamer Grundlinie, aufreihen. Damit haben wir die Elemente einer Situation wieder beisammen, wie es für den primitivsten Vorwurf bildlicher Darstellung auf der Fläche gefordert wird. Wir durften also früher behaupten, die Wurzel der malerischen Schöpfung könne nur in der zweiten Dimension gesucht werden.[1]) Die erste ist, wie wir soeben gezeigt, für andere Funktion vollauf in Anspruch genommen. Die dritte Dimension aber giebt es vorläufig in der Fläche nicht; nur die erste oder die zweite können als Surrogat verwertet werden.

---

1) Flüchtige Scribenten haben daraufhin allerdings fertig gebracht, zu behaupten: „dem Verfasser sei das Malerische bekanntlich die Breitendimension!" Auf Grund solcher Verdrehung wird es ihnen dann leicht, über die Ästhetik dieses Verfassers die Achseln zu zucken.

Und die Entstehung der Tiefendimension führt abermals auf uns selber zurück; sie geht vom Subjekt aus. Seine vorwärts gerichtete Organisation, seine ausgreifenden Arme, seine ausschreitenden Beine mit ihren Erfahrungen der Ortsbewegung, seine vorwärts gerichteten Augen, deren Sehkraft sich erprobt, indem der Blick in die Weite dringt, — seine all dies zusammenfassende Vorstellung, die „in die Tiefe strebt", bringen diese Ausdehnung erst aus embryonalem Zustand zur vollen Entwicklung. Die Kunst der Malerei kann nur allmählich, mit verfeinerten Mitteln des Augenscheines, nacheifern, wenn das Fernbild sich für uns mit einem „latenten Gehalt von Bewegungsvorstellungen erfüllt hat", die es nur auszulösen gilt für unsre Anschauungsform.

Davon sind jene frühen Perioden der Malerei noch weit entfernt, eben weil sie unmittelbar für die poetische Vorstellung arbeiten. Die Gegenstandsvorstellung bleibt die Hauptsache. Ein lineares Zeichen bis zum erkennbaren Umriss, ein dunkler Fleck auf hellem Grunde, oder umgekehrt hell auf dunkel, bis zur wirksamen Silhouette genügen, um in ihrer Aufreihung und Folge, wie sie abgelesen werden, nacheinander die Beziehungen zu vermitteln, einen Vorgang zwischen ihnen zu erzählen, einen höheren Kausalnexus aufzuweisen. Die zeitliche Auffassung übernimmt zu leisten, was Höhe und Breite für die räumliche Auseinandersetzung nicht vermögen, und die successive Anschauungsform überwiegt noch, wie in der Dichtkunst und Mimik, den beredteren Nachbarinnen, bei weitem die simultane

des Bildlichen selber. Meist bringt der Betrachter des letztern schon die Kenntnis des geistigen Inhalts mit oder empfängt sie daneben im Texte, so dass als Aufgabe nur die Veranschaulichung übrig bleibt, die der leicht erreglichen Phantasie allerdings auch mit wenigen Mitteln schon die mannichfaltigsten Associationen zur Stärke des eigenen Erlebnisses steigert. Ihr höchstes Anliegen bleiben die Kausalbeziehungen, so dass sie sich um räumlich-körperliche Verhältnisse nur insoweit kümmern, als sie ihrer zum Verständnis jener bedürfen. Diese für den poetischen Zusammenhang wichtigen Relationen liegen aber fast alle wieder auf der Seite zeitlicher Vorstellungen, im transitorischen Verlauf, oder sie beruhen, wo dies nicht der Fall ist, auf festgewordenen Associationen, die wieder keine räumliche und körperliche Auseinandersetzung in dreidimensionaler Vollständigkeit erheischen, sondern sich mit zwei, ja mit einer Ausdehnung begnügen. Wechselt doch ausserdem das vorstellende Subjekt, der Dichter sowol wie sein Hörer oder Leser mit ihm, beliebig den Standpunkt zu seinen Personen und Gegenständen, bald aussen bald innen. Ist es doch niemals konsequent an eine Richtungsxe, geschweige denn an einen festen Schnittpunkt der Koordinaten gebunden, sondern erlaubt sich, die Tiefe entweder als Nebeneinander in der Breite oder als Übereinander in der Höhe, ja ebensowol, von seiner Warte herab oder in leichtem Fluge dahin, als Untereinander zu betrachten, wie sein Schauplatz himmlische, irdische und höllische Regionen um-

spannt. Die Wandelbarkeit und Ungebundenheit des poetischen Standpunktes, die ja Berge versetzt und durch die dicksten Mauern in das finstre Turmverliess eindringt, wohin immer der goldene Faden der Fabel sich verliert, — sie überträgt sich bis zu einem starken Grade auf die primitive Darstellungsweise des Malers, nämlich soweit nicht allein die Fläche, sondern auch ihr Beschauer, mit dem nötigen Wechsel seines Standpunktes den Bildern gegenüber, der Vorstellung nachzukommen vermögen. Ihre Figuren geben keine Auskunft über die dritte Dimension als Körper; ihre Fläche bedeutet den Raum, ohne Rechenschaft über die ferneren Distanzschichten, ohne weitere Kulissen auf der Bühne, ja ohne bestimmteren Hintergrund, als die Farbe der Wand, oder Himmelsblau, oder Goldton, oder ein Teppichmuster gar, die immer nur als Folie dienen für die Figuren, wol den Kontrast verstärken je nach dem Abstand des Beschauers, aber selbst keine Gegenstandsvorstellungen mehr erwecken sollen.

Diese und ähnliche Phasen der dekorativen Wandmalerei, wo mit der Ortsbewegung des Betrachters wie im Bauwerk selber gerechnet wird, oder der ornamentalen Buchmalerei, wo die Beweglichkeit und Lage der Blätter diesen Wechsel gewähren, sind jedoch weit entfernt von der eigentümlichen Aufgabe der Malerei, die sie als selbständige Kunst erfasst. Mag auch die erstere sich zur monumentalen Raumkunst, die andere zur intimeren Bildkunst entwickeln. Erst da reden wir vom specifischen Wesen einer Kunst, wo sie gerade

diejenige Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt zu geben sucht, die keine sonstige Nachbarin so zu geben vermag oder geben will, — mögen diese nun Poesie oder Baukunst heissen wie hier, oder Mimik und sonstwie.

Wenden wir unsern Blick dagegen auf diese Zeiten in der Geschichte der Malerei, wo die Annahme eines festen Standpunktes für das Bild längst zur selbstverständlichen Voraussetzung geworden war, und wo das echt malerische Streben in eigenster Ausbildung seinen Höhepunkt erreicht, um auch dort zu fragen, inwiefern sie „die volle Formvorstellung von dem Gegenstand erwecken" will. Nehmen wir also ein Gemälde von Rembrandt oder eine seiner Radierungen beliebigen Inhalts; genug, wenn sein besonderes Vermögen für sich zum Ausdruck kommt. Da tauchen aus dem tiefen Dunkel die Lichterscheinungen auf und steigen zur Höhe lebendigster Wirkung, ohne dass wir nach ihrer körperlichen Gestalt für sich oder nach ihrem räumlichen Verhältnis genau zu forschen veranlasst werden. Ja, sobald wir die volle Formvorstellung von allen Gegenständen solchem Bilde abzufragen begehren, so gehen wir nicht allein der Einheit des Ganzen, sondern auch des reinen Genusses an der echt malerischen Leistung als solcher verlustig. Weshalb? Doch wol nur, weil die Ökonomie der Erscheinungsfaktoren in ein Gleichgewicht gebracht ist, das den Druck auf einen einzelnen von ihnen nicht verträgt, ohne Störung der Harmonie. Bildhauer und Baumeister haben nicht mehr dreinzureden wie einst.

Oder deuten wir endlich auf ganz moderne Richtungen hin, die uns zunächst liegen, auf die durchaus malerisch gesonnenen Stimmungsbilder, in denen Körper und Raum wie durcheinander gewebt zum wesenlosen Scheine, nur Licht und Farben auf der Fläche festgehalten, so weit verschweben, dass sie kaum noch die formale Anregungskraft eines Nebelstreifs bewahren. Wie viele Übergangsstadien liegen vor diesen verschwimmenden, aus Duft nur hingehauchten Erscheinungen. Wie viele Wolkengebilde seit Correggio, von denen die Gegenstandsvorstellung des phantasievollen Beschauers behaupten mag was sie will, wie Hamlet und Polonius, der ihm nach dem Munde redet und doch der Gefoppte bleibt, sind diesen modernsten Bildern vorausgegangen und immer zu schwer, zu materiell, zu formbestimmt erfunden worden.

Da rühren wir von andrer Seite wieder an das Wesen der malerischen Schöpfung und kehren auf neuem Wege zu ihrer Wurzel zurück. Nicht mehr aus dem Bedürfnis der pragmatischen Phantasie entsprungen, nicht mehr auf Gegenstandsvorstellungen erpicht wie jene frühen Versuche sind diese Äusserungen, die ihrerseits die reinsten, eben dieses Wesens selbst zu sein behaupten. Aus den Sinneseindrücken des Auges allein möchten sie stammen. Sie leiten also zurück zu dem Flächeneindruck unsres Sehfeldes oder der unbezeichneten Weite des Sehraumes ringsum. Dort setzen sich die Dinge nicht mehr mit unserm eignen Körper auseinander wie die der nähern Umgebung, so aufdringlich und

hart, da treten sie noch nicht unter sich auseinander als Stücke der Welt, die sich aus lauter Einzelbestandteilen wie ein Theater zusammenschiebt; sondern der dreidimensionale Gehalt bleibt latent, noch ungeschieden, ja die Dreifaltigkeit der Axen schwebt unsichtbar wie über den Wassern, im Ocean der Luft, — eben in der unendlichen Weite, die den ursprünglichsten Gegensatz zu uns selber bildet, zu dem so kleinen, aber so ausdehnungsfähigen Ich.

Wenn ein Maler es versucht, eben dieses Gefühl zu veranschaulichen und dem Beschauer unmittelbar zu Gemüte zu führen, so ist es wieder die Breitendimension allein, die zum Träger dieses sichtbaren Inhalts werden kann; eben in der Ausdehnung unsres Horizontes liegt ja der Keim dieser malerischen Idee; ebenda wurzelt auch die Möglichkeit ihrer Ausführung. Freilich, diese bleibt für die darstellende Kunst immer eine Ausnahme, und wir fragen nicht mit Unrecht weiter nach Analogieen mit einer Schwesterkunst, wie bei jenen Anfängen der Wand- und Buchmalerei, in denen das gegenständliche Interesse der Poesie noch die leitende Rolle spielt. „Stimmungsbilder" haben wir sie von vornherein genannt, „Gefühlsausdruck", möglichst gegenstandslos, in ihnen gesucht. Und so sind es Analogieen mit der Lyrik allein, wenn der Weg durch die Vorstellung gegangen, mit der Musik allein, wenn die Gemütslage und die Sinnessphäre den Antrieb hervorgebracht. Auch dies Symptom natürlich charakteristisch für die Zeit, in der solche Malereien entstehen.

Jedenfalls also giebt es in der Malerei beachtenswerte, weder historisch noch theoretisch wegzuläugnende Gebiete, in denen die Gesichtseindrücke, die das Bild gewährt, nicht die volle Formvorstellung von Gegenständen erwecken sollen. Licht und Farben sind die mächtigen Faktoren, die uns die sichtbare Erscheinung des All zu vermitteln im stande sind, ohne irgendwie zur Raumform oder zum Körpervolumen zu konkrescieren. Sie bestimmen die Ökonomie eines Bildes als Kunstwerk mit demselben Recht, wenn nicht mit grösserem, wie die linearen Elemente der Zeichnung, die monochrome Silhouette, die schon gar nicht ohne die Hilfe jener beiden zu bestehen und weiterzukommen vermögen. In unsrer Alltagserfahrung verbinden sich allerdings die Farben zunächst mit den Körpern, und das Licht erfüllt den Raum, noch ohne sich als Medium geltend zu machen, indem es ihn für uns erhellt. So ist es nicht anders als natürlich, wenn die Malerei von jenem gegenständlichen Interesse poetischer Erzählung aus, auch zur Schärfe und Bestimmtheit in der Wiedergabe der Dinge und ihres Schauplatzes weiter drängt. Die Körperlichkeit mit ihrem materiellen Vollgewicht heraufzubeschwören und die Räumlichkeit mit all ihren Konsequenzen in den Rahmen des Bildes aufzunehmen, ist aber ein kühnes Unterfangen, das die Einheit der Flächenwirkung als solche zersprengen muss. Die elementaren Mächte der Wirklichkeit zu bändigen und in solchem Ausschnitt für den lautern Genuss des Schauens zu beruhigen, dazu gehört eine sichere Herrschaft über sie alle, und mehr als ein feinsinnig

empfindendes Auge. Es sind andre Zeiten, die das durchführen, und der natürlichen Leibhaftigkeit der Dinge, der allseitig klaren Auseinandersetzung mit der Welt zur Befriedigung ihres höchsten künstlerischen Bedürfnisses nicht entbehren wollen.

Ist es noch nötig, an den weitern Gang der monumentalen Wandmalerei in Italien zu erinnern, an die perspektivische Folgerichtigkeit des Quattrocento und die plastische Entfaltung aller Körper in der Hochrenaissance, der die Wiedergabe der vollen Formvorstellung, sei es bei organischen Geschöpfen, sei es bei tektonischen Gebilden, im klar umschriebenen Raume auch für Gemälde als Hauptaufgabe erschien? Diese Leistungen der grossen Meister des Cinquecento hat offenbar Hildebrand im Auge, wenn er den Forderungen der Raum- und Körperdarstellung nachgeht und auf sie das Problem des Malers zu gründen sucht.

Die künstlerische Darstellung darf nicht verabsäumen, die Grundlagen räumlich-körperlicher Existenz mitzugeben, die uns so selbstverständlich vorkommen, aber eben deshalb so notwendig sind; sie muss die elementaren Wirkungen, die uns den allgemeinen Formbegriff lebendig machen, aus der Gesamtheit der Erscheinungen und trotz dieser zu stande bringen, wenn sie stark und natürlich sein soll (26). „Denn erst dadurch wird das Kunstwerk zu einem wahren Ausdruck unsres Verhältnisses zur Natur, wie es sich in unsrer räumlichen Vorstellung naturgemäss bildet.“ Und je stärker der Maler „den Raumgehalt, die Raumfülle im Bilde zur Anschauung

bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerm Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber" (34).

Der Künstler soll den Einzelfall, den er als Vorwurf wählt, aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Gesetzmässigkeit auffassen und darstellen, deren Gesamtvorstellung uns aus unendlichem Erfahrungsaustausch unsrer Gesichts- und Bewegungsvorstellungen erwächst. „Indem er die Natur von diesem Gesichtspunkte auffasst, stellt er der jeweiligen Naturerscheinung eine Bilderscheinung gegenüber, bei der das Zurückführen auf diese Gesetzmässigkeit die Naturerscheinung verarbeitet und geklärt hat, und welche dadurch unserm Vorstellungsbedürfnis entspricht" (18).

Man kann das Grundprincip der realistischen Malerei, die für ihr Werk den Glauben an die Wirklichkeit fordert, auch ohne sich mit dieser zu verwechseln, nicht energischer betonen. Es klingt wie die Überzeugung eines Malers, der mit den grössten Meistern der Raumkunst in der Renaissance, wie Masaccio und Piero della Francesca, Melozzo da Forli und Rafael, gelebt hat, und selbst als *ἀρχιτέκτων ἀνήρ* wie diese zu denken gewohnt ist. Deshalb haben seine Erörterungen über die Kunstmittel, die der Malerei hierfür zu Gebote stehen, zur Grundlage einer zusammenfassenden Charakteristik der „klassischen Kunst" Italiens dienen können.

Ihm ist es nicht entgangen, dass dazu eine ganze

„künstlerische Psychologie“ gehört, die von den unbewussten Regionen unsers Körpergefühls auszugehen hat und mit ihren alltäglichsten unbeachteten Erfahrungen rechnet (56).

Für den Maler ist die Konstituierung des Bildraumes in seinem Verhältnis zum Beschauer sozusagen das Lehrgerüst. „Es liegt in unsrer senkrechten Stellung zur Erde, andrerseits in der horizontalen Lage unsrer beiden Augen, dass die senkrechte und wagerechte Richtung, als Grundrichtungen aller andern, uns eingeboren sind. Enthält das Bild der Natur diese zwei Hauptrichtungen, so haben wir sofort das beruhigende Gefühl eines klaren räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung“ (37 f.). „Um das einfachste Beispiel zu geben, so denke man sich eine Ebene. Es ist einleuchtend, dass sie deutlicher zur Anschauung kommt, wenn irgend etwas darauf gestellt ist, z. B. ein Baum, also ein Senkrechtes. Dadurch, dass etwas auf ihr steht, spricht sich sofort die horizontale Lage der Fläche, man könnte fast sagen, als räumlich sich betätigend, aus. Umgekehrt wirkt aber der Baum, in seiner anstrebenden senkrechten Formtendenz durch die horizontale Fläche gesteigert. Kommt nun noch die Wirkung von Schatten und Licht hinzu, so dass der Baum einen Schatten auf die Erdfläche wirft, so wird das räumliche Verhältnis beider nochmals erwähnt, nochmals der Vorstellung aufgezwungen. Ziehen am Horizonte ein paar Wolkenstreifen den Blick nach hinten, so schreiten wir auf der Ebene nach der Tiefe vor und erleben somit durch die einfachsten

Erscheinungsmittel alle Raumdimensionen als eine gemeinschaftliche Anregung. Damit lässt sich aber auch verstehen, wie die Einzelgegenstände durch die Stellung und Anwendung an der Darstellung des Gesamtraumes arbeiten und je nach ihrer Verwertung die Raumanregung des Ganzen verstärken, andrerseits durch die Verwendung an sich als Einzelgegenstände stärker zum Ausdruck kommen, weil sie eben im Ganzen eine bestimmte räumliche Funktion haben, eine bestimmte räumliche Rolle spielen" (36f.).

Unsre Vorstellung erfasst nämlich den im Sehfelde erscheinenden Raum, indem sie in der vollen Ausdehnung jenes eine Bewegung nach der Tiefe ausführt, nach der Tiefe strebt — also auch beim Bildraume des Gemäldes. „Wenn wir uns Einzelkörper in diesen Raum gestellt denken, so bilden sie sozusagen Widerstände gegen diese allgemeine Tiefenbewegung, Flächenerscheinungen, die nicht weichen. Durch die allgemeine Tiefenbewegung erhalten sie jedoch Volumen und, je nachdem diese Flächenerscheinung bestimmt präcisierte Merkmale besitzt, an denen die Tiefenbewegung hingleitet, — erhalten sie ein präcisiertes Volumen, d. h. plastische Form."

„Auf diese Weise werden alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus, sozusagen von vorn nach hinten, abgelesen. Die Gesamterscheinung leistet dieser einheitlichen Tiefenbewegung, je nach ihren Teilen, nur einen frühern oder spätern Flächenwiderstand. Die erste und zweite Dimension steht als Flächenerschei-

nung der dritten Dimension als Tiefenbewegung entgegen. Bei dieser allgemeinen Tiefenbewegung erfassen wir den Raum als Einheit“ (45 f.).

Darin wäre mithin eine Art Dynamik in der ästhetischen Aufnahme des Bildraums aufgezeigt. Damit sie richtig ausgelöst werde, kommt es also einerseits auf die klare Gegenüberstellung der beiden Faktoren, der Flächenerscheinung und der Tiefenwirkung, an und andrerseits auf die unfehlbare Anregung zum Vollzug der Einheit in der Tiefenbewegung.

Demgemäss könnte, was zunächst die Fläche betrifft, unmittelbar an das früher über die Gegenstandsvorstellung Gesagte angeknüpft werden, da die Zeichen für diese sich schon in der Flächenproportion auszusprechen pflegen (51). Dabei wird der Wert der zwei Grundrichtungen, nach der wir alle andern verstehen, beurteilen und messen, der Senkrechten und der Wagrechten sich von selbst geltend machen. Im Grossen und Ganzen vertritt ja alles, was auf der Erde steht und wächst — also alle Körper — die Senkrechte; dagegen überwiegt in der Natur im allgemeinen die horizontale Richtung, in der sich also die Gegenstände ausbreiten (58). Hier aber kommt es vor allen Dingen darauf an, dass die Einzelerscheinungen auf der Fläche möglichst als allgemeiner Flächeneindruck geeinigt werden, um der Tiefenbewegung gegenüber den nötigen Zusammenhalt und die fühlbare Widerstandsfähigkeit zu gewinnen. Diese Einigung ist dadurch möglich, dass die einzelnen Flächenbilder gruppenweise in möglichst

gemeinhaftliche Distanzpläne geordnet werden. Ein zweites Mittel liegt in der Überschneidung, die einen Teil des Dahinterliegenden verdeckt, aber zugleich zu ihm überleitet, also z. B. Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbindet. Drittens kommt im selben Sinne die Lichtführung zu Hilfe, die Flächenbilder von verschiedenem Abstand doch als einheitliche Lichtmassen zusammenzuhalten. Indes ist ja das Licht, das den Raum durchdringt, ebendadurch zugleich eine auseinandersetzende Macht, die Tiefenwerte schafft. Und ebenso steht es mit den Farbentönen, die als letztes Mittel der Einigung zum Flächenschein in Betracht kämen, durch ihr Haften an den Körpern sowol wie durch ihre Helligkeitsgrade jedoch ebenso trennend als verbindend wirken können. Da gehen also die beiden Faktoren Flächeneinheit und Tiefenwirkung ineinander über (54—60).

Dieser zweite Faktor wird von Hildebrand als unerlässlich gefordert. Von der Erscheinung im Bilde selbst muss die Anziehungskraft ausgehen, welche die Vorstellung stark nach der Tiefe zieht (46). „Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten, um eine einheitliche Tiefenbewegung zu behalten," schreibt der Künstler (53) in lebendiger Übertragung der eigenen Ortsbewegung auf den still stehenden Beschauer an seinem fest vorgeschriebenen Standort, und bekennt so unwillkürlich, wie selbst „im Erfassen des Bildes in einem Blick", das unser „ruhig schauendes Auge ohne Bewegungstätigkeit"

vollziehen soll, ein starkes Ingrediens von Körpergefühlen wirksam wird, die aus den verpönten Regionen unsrer Tastempfindungen stammen.

Auf diese unläugbare Tatsache wird gar das Zustandekommen der ästhetischen Bildeinheit gebaut. „Das Wesen der einheitlichen Darstellung liegt darin, dass ihr eine einheitliche Anziehungskraft nach der Tiefe innewohnt" (46). Da muss selbst unsre Gegenstandsvorstellung, die z. B. eine Verkürzung, wo sie eine vornüber gebeugte Person erkennt, als aus dem Bilde uns entgegenkommend aufzufassen trachtet, gezwungen werden, sich der höhern Macht des Tiefendranges gefangen zu geben! Das Aufrechterhalten der einheitlichen Tiefenbewegung soll freilich dadurch gelingen, dass hinter jeder Verkürzung noch etwas ist, was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht, — also irgend eine Ferne (53). Aber wenn einmal ein Konflikt von Gegenstandsvorstellung und Gesichts- oder Bewegungsvorstellung ausgebrochen ist, so kann wol nur eine höhere Instanz, die in der Vorstellungstätigkeit selber wirkt, die Ausgleichung zur Einheit entscheiden. Doch folgen wir dem Führer, die wertvollen Errungenschaften seiner Analyse zu sichern.

Es ist ausserordentlich wichtig, zu der Erkenntnis durchzudringen, dass solche Bilderscheinung dann „aus einem Komplex von Gegensätzen besteht, welche alle gegenseitig und wiederum im Ganzen Anregungen für die plastische und räumliche Vorstellung in uns bewirken müssen, wenn wir ein

3*

wahrhaft lebendiges Bild der realen räumlichen Natur erhalten sollen. In diesem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze und in ihrem gemeinschaftlichen Hervorrufen eines Raumganzen besteht eine Einheit der Erscheinung, welche nichts gemein hat mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur" (39).

„Gerade durch diese Koncentration und Zusammenfassung im Bilde vermag die Kunst die zerstreute Anregung der Natur zu übertreffen. Der Künstler beobachtet auf diesen Zweck hin die Naturerscheinung in ihrem ewigen Wechsel, er scheidet alle schwächlichen, nichtssagenden (!) Konstellationen aus." — „Durch die Wirkungsgestaltung des Einzelfalles," heisst es an andrer Stelle (28), „giebt er die Vorstellung, die sich an tausend Einzelfällen gebildet hat." — „Durch dies Reinigungssystem vermag er dem Bilde die Kraft einzuverleiben, die es der Natur gegenüber wertvoll macht."

Darin liegt also die ideale Seite der italienischen Malerei bei den Meistern der Hochrenaissance ausgesprochen, die den Realismus des Quattrocento, auf dem sie einig weiter bauen, durch diese Konsequenz im Sinne des menschlichen Intellekts zu der Überlegenheit eines Systems gesteigert haben, vermöge deren eben diesen Leistungen der Wert paradigmatischer Bedeutung gesichert wird.

Auch so aber bleibt dieser „klassische Stil" der italienischen Malerei eine historisch bedingte Erscheinung, und es dürfte nicht ratsam sein, die Theorie der Malerei als Kunst auf sie allein so aus-

schliesslich zu gründen. Das Problem des Malers darf als solches doch nicht darin gesucht werden, dass er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische, oder sagen wir umfassender räumlich-körperliche, Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zwecke verwendet. Es ist nur ein Teil desselben, der sogar nicht immer zu den Hauptbestandteilen gerechnet wird. — Und Hildebrand selbst bevorzugt auf dieser Seite des Problems wieder erklärtermafsen die „zeichnerischen Mittel". „Diese bilden den eigentlichen Kern der Wirkung des Bildes als eines Raumganzen, sozusagen die Architektur des Bildes." — „Es ist auf der Hand liegend, dass die Farbe in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bilde von einer innern Einheit der Farbe die Rede sein kann, als diese an der grossen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt. — Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppiche, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie" (60). Das ist für den grossen Abschnitt der geschichtlichen Entwicklung, als dessen Hauptvertreter wir die italienischen Meister der Hochrenaissance gewählt haben, unzweifelhaft richtig. Das Helldunkelverfahren eines Rembrandt, so sehr es sich auch bei ihm um raumentwickelnde Erscheinungsfaktoren handelt, beweist jedoch den Weg zu einer malerischen Einheit, die auf „zeichnerische Mittel" im eigentlichen Sinne verzichten und allmählich von der Absicht, Gegenstandsvorstellungen zu erwecken, zurückkommen kann.

Diese letztern aber sind das Gemeinsame der ganzen historischen Entwicklung vorher. Hildebrand kennt selber das unauflösliche Band, das jede auch noch so künstlerisch vollendete Raum- und Körperdarstellung im Bilde mit unsern Gegenstandsvorstellungen verknüpft. „Die Erscheinungsgegensätze, die der Maler auf seiner Fläche verwenden kann, sie bewirken doch erst dadurch einen Raumwert, werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, dass sie sich mit gegenständlichen Vorstellungen associieren, dass wir sie auf gegenständliche Natur beziehen" (46 f.).

Daraus aber geht hervor, dass es sich bei der konstitutiven Arbeit des Malers selbst nicht allein um ein „In Beziehungsetzen der Gesichtsvorstellungen und Bewegungsvorstellungen" handelt, nicht nur zwischen ihnen ein gesetzmässiges Verhältnis gefunden und vermittelt wird, sondern dass es auf eine viel kompliziertere psychologische Synthese hinausläuft. Und deshalb dürfte auch der Wert des Fernbildes „als reiner Gesichtseindruck" überschätzt sein.

Wo immer jedoch die letzte Einheit des Kunstwerks, ob schon in der sinnlichen Wahrnehmung selbst oder erst in der geistigen Vorstellung gesucht werde, es muss nach dem Bisherigen einleuchten, „welch' unendlich anderes Ding so ein Bild ist, als das Dargestellte in natura" (41).

Die Antwort auf die Frage nach dem P r o b l e m d e r F o r m in dieser bildenden Kunst, der Malerei, kann also nur lauten: es liegt in der Herstellung der

Bildeinheit, — und zwar zunächst für den Gesichtssinn oder die Gesichtsvorstellung. „In dem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze besteht eine Einheit, die nichts gemein hat (oder richtiger: nicht identisch ist) mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur“ (39).

Die einzelnen Form-Probleme für das Dargestellte ergeben sich erst mit den Anforderungen, die von Gegenstandsvorstellung und Weltvorstellung überhaupt an das Bild gestellt werden, oder mit den Ansprüchen an Vollständigkeit des Weltbildes im Einzelnen (also auch in plastisch körperlichem Sinne) oder im Ganzen (also auch in räumlich konsequentem Sinne), die der Maler selbst erhebt und herausfordert.

Das Problem des Malers aber im allgemeinen oder das specifisch malerische Problem, der Vorwurf der Malerei als Kunst im Unterschied von ihren Nachbarinnen, worauf es uns ankam, ist etwas ganz anderes.

Das Hauptproblem der Malerei ist die Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Dingen dieser Welt, also der Einheit des Ganzen, das uns umgiebt, — und zwar zunächst, soweit wir im Augenschein allein seiner habhaft werden können.

Nicht ein Gegenstand an sich also, sondern in, mit und unter einer Situation, interessiert sie. „Viele Gegenstände sind ja an eine bestimmte Situation gebunden; so kennen wir sie nur als bestimmte Wirkungsform, und durch die Änderung der Situation scheint sich ihre Daseinsform zu ändern,“ schreibt

auch Hildebrand gelegentlich (24). Das ist aber ein einfacher Fall für den Maler. „Auf diese Weise nimmt der Gegensatz, in dem der Gegenstand zu seiner Umgebung steht, Teil an seiner Charakterisierung;" aber auch umgekehrt, charakterisiert der Gegenstand durch seine Gegenwart die Umgebung mit. Das heisst sie treten beide in einen Zusammenhang. Und zwar giebt es, wie Hildebrand selber ausführt, normale Wirkungsaccente, typische Situationen, die sich in unsrer Vorstellung festsetzen, und zufällige, exceptionelle, transitorische Zusammenhänge. „Der Künstler bereichert, je nach seiner individuellen Begabung unser Verhältnis zur Natur, indem er die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue Wirkungsaccente verleihen. Je normaler und typischer die Wirkungsaccente in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es." Je transitorischer, exceptioneller die Erscheinungseinheit, dürfen wir hinzufügen, desto subjektiver wird sie uns vorkommen, auch wenn wir in der Malerei ihre Berechtigung gar nicht beanstanden.

Nicht die isolierte Körperform also, aber auch nicht die Raumform als solche ist der Vorwurf des Malers, sondern wieder nur der Zusammenhang, der innerhalb der dargestellten Gränzen herrscht. Im Nebelschleier, in dem sich die scharfe Auseinandersetzung der Abstände ausgleicht und die Form verschwimmt, im schimmernden Duft der feuchten, lichterfüllten Atmosphäre wird auch ein klarer Architekturprospekt malerisch, also Darstellungsgegenstand für den Maler. Dieser sucht eben den Zusammen-

hang, der die organische und die unorganische Natur verbindet, durch beide hin waltet, über alle Einzelbildung und Distanzteilung hinweg geht, zu fassen. Die Veränderungen, die alle Formen und Farben unter dem vorübergehenden Einfluss der Tages- und Jahreszeiten, des Wetters und des Alters erleiden, die Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen des Alls, da liegt sein Feld, auf dem keine andre Kunst mit ihm wetteifern kann. Begreiflicherweise mischt sich im Interesse des Menschen mit diesem sichtbaren Zusammenhang sehr leicht der unsichtbare, der nur durch andre Sinne vermittelt wird, wie der hörbare des Wortes, oder erst in der Vorstellung einleuchtet, wie der Kausalnexus. So dringen, besonders auf dem Wege der mimischen Beziehungen zwischen den Figuren, aber auch zwischen Personen und Schauplatz, zwischen Dingen und ihrer Umgebung, — poetische Beziehungen in den Darstellungskreis des Malers, und der Zusammenhang für die Phantasie verbindet sich mit dem Zusammenhang für den Gesichtssinn, nicht selten in einem Grade, der die selbständige Existenz des Bildes als eines Kunstwerks für sich, als malerische Schöpfung gefährdet. Für die Malerei als Kunst bleibt natürlich die Bildeinheit des Augenscheines das Kriterium ihrer Erscheinungsform, und nur mit der Darstellung eines Zusammenhanges, den unser schauendes Auge zu erfassen, zu geniessen und zu vermitteln vermag, befinden wir uns im Mittelpunkt ihres Reichs, wo keine Nachbarin ihre Hand im Spiele hat.

Nun aber haben wir die darstellende Tätigkeit des Malers für sich allein verfolgt, ohne uns um die weitere bildende Kunst zu kümmern, die Hildebrand damit zusammenfasst. Er geht von der Voraussetzung aus, die Aufgabe, wie er sie formuliert, — „das Zutagefördern einer allgemeinen Raumvorstellung durch die Gegenstandserscheinung“ — sei für den Bildhauer ganz dieselbe wie für den Maler. „Die Arbeit Beider wird durch dasselbe Vorstellungsbedürfnis geleitet, mögen auch die zu verwendenden Mittel noch so verschieden sein.“ Auch für die Plastik ist nach seiner Überzeugung das „Fernbild“, das reine einheitliche Flächenbild von entferntem Standpunkt, wie es erst von einer gewissen Distanzschicht an auf unserm Sehfeld sich darbietet, das einzige Mittel zur Lösung des Formproblems.

Nach unsrer Ansicht vom Wesen der Malerei kann ihr aber unmöglich dasselbe Gestaltungsprincip innewohnen wie der Plastik; wir müssen auch für diese zu einem abweichenden Ergebnis gelangen, so schwer es werden mag, der Ansicht eines Bildhauers von seiner eigenen Kunst entgegenzutreten.

Wir müssen, um mit ihm die künstlerische Tätigkeit des Bildners zu verfolgen, zu dem grundlegenden Experiment zurückkehren, wo als Objekt für die Gesichtswahrnehmung ein Gegenstand (in bestimmter Situation) mit Umgebung und Hintergrund gegeben, die Richtungslinie des Beschauers fest gelegt, und nur der Abstand auf ihr verschiebbar gelassen war.

Vom entfernten Standpunkt ergab sich für das ruhige Schauen das Fernbild. „Tritt der Beschauer aber näher hinzu, so dass er verschiedene Augenakkomodation braucht, um das gegebene Objekt zu sehen, dann hat er die Gesamterscheinung nicht mehr in Einem Blick, und er kann sich das Bild nur durch seitliche Augenbewegungen mit verschiedener Akkomodation zusammensetzen. Es teilt sich also die Gesamterscheinung in verschiedene Gesichtseindrücke, welche durch Augenbewegung verbunden werden. Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto kleiner werden die einheitlichen Gesichtseindrücke. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, dass er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfocus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt und die darauf fussenden Vorstellungen sind keine Gesichtseindrucksvorstellungen (von nun an kürzer: Gesichtsvorstellungen), sondern Bewegungsvorstellungen, — und bilden das Material des Form-Sehens und Form-Vorstellens."

„Das geistige Material des Bildhauers sind also seine Bewegungsvorstellungen, welche er teils direkt aus der Bewegungstätigkeit des Auges selbst, teils aus den Gesichtseindrücken gewinnt, und diese bringt er, indem er sie mit der Hand wirklich ausführt, an einem stofflichen Material zur Darstellung. Diese

so dargestellten Bewegungsvorstellungen geben alsdann wieder einen Gesichtseindruck ab und sollen in diesem Gesichtseindruck als Fernbild ihre Einheitsform gewinnen."

Wir überlassen es billig der Psychologie zu entscheiden, wie weit das geistige (oder psychische) Material des Bildners sich als Bewegungsvorstellungen, wie das des Malers als Gesichtsvorstellungen bestimmen, und, wie es hier geschieht, zur Unterscheidung beider Tätigkeiten beschränken lässt. Das Schachtelsystem, in das man so gern wieder verfällt, tut hier nichts zur Sache, wenn wir ohne diese doch immer noch variablen Etiquetten auf den Schubfächern auszukommen versuchen. Nur auf Eins muss aufmerksam gemacht werden, dass wieder die Beziehung zu den „niedern Sinnen" sorgfältig vermieden wird, obgleich anfangs vom Abtasten des Auges geredet worden.

Lassen wir auch das „Fernbild", das weiterhin noch einer genaueren Auseinandersetzung bedarf, zunächst bei Seite, und betrachten den vollrunden plastischen Körper erst einmal ganz isoliert.

Dann steht die Grundtatsache wenigstens ausser Zweifel, dass auch die Plastik in erster Linie für das Sehorgan des Menschen arbeitet. Sie stellt für das menschliche Subjekt ein sichtbares Gebilde hin. Der Gesichtseindruck oder die Gesichtseindrücke, die wir von dem Werk des Bildhauers empfangen, werden also stets eine Hauptrolle spielen. Sie beanspruchen in dem Wahrnehmungsakt jedenfalls das Recht der Priorität. Das ist nicht anders, wie beim Gemälde,

nicht anders auch beim Bauwerk, — und jeglichem Gegenstande, dem wir irgendwo begegnen, d. h. am hellen Tage. Es ist das Licht des Tages, unter freiem Himmel oder im Innenraum, oder gar künstliche Beleuchtung, die uns das Bildwerk sichtbar machen. Während aber der Maler die Beleuchtung aller Gegenstände, die er uns zeigt, im Gemälde selber mit darstellt, vermag der Bildhauer sie nicht zu geben, wie er will, sondern muss sie sein Werk hinnehmen lassen, wie sie kommen. Er kann sie keiner künstlerischen Behandlung unterziehen, sondern ihnen höchstens, wo er für einen festen Bestimmungsort gestaltet, einen weitergehenden Einfluss auf die Art seines Verfahrens und die Anwendung einzelner Kunstgriffe gestatten, er kann der wolvertrauten Macht sozusagen in die Hände arbeiten, wie einer Bundesgenossin, mit der er ständig zu rechnen gewohnt ist. Er kommt durch lange Erfahrung vielleicht dahin, den wechselnden Zufälligkeiten des Lichtes so weit Rechnung zu tragen, dass sie seine Formgebung nicht wesentlich zu entstellen vermögen. Aber von einer „Darstellung des Gegenstandes als Erscheinungsprodukt seiner selbst und des ihn umgebenden allgemeinen Raum- oder Luftkörpers“ (43) kann doch wol nur bei der Malerei, nicht aber bei der Plastik die Rede sein, da die Erhellung dieses Raum- oder Luftvolumens um ihn her notwendig dazu gehört.[1])

1) Vgl. hierzu auch Guido Hauck, Die Gränzen zwischen Malerei und Plastik. Preuss. Jahrbücher 1885.

Schon in der Dämmerung wird die Hegemonie unsres Auges unsicher, und im Dunkel der Nacht verliert es sein Vortrittsrecht vollends. Da ist das Gemälde auf der Wand für uns überhaupt nicht vorhanden, das Ölbild im Rahmen nur eine Holztafel oder eine Leinwand, kein Bild. Beim Werk der Plastik aber bleibt das Gebilde des Künstlers auch ungesehen ein reales Ding, dessen Beschaffenheit durch andre Sinne wahrgenommen werden kann. Wir können seine Formen mit den Händen abtasten und herumgehend von allen Seiten die Existenz, den Standort und das Volumen des Körpers konstatieren. Ob wir dabei auch eine deutliche Formvorstellung gewinnen, ist eine andre Frage, die nur mit Hülfe der experimentellen Psychologie beantwortet werden kann. Wenn bereits Erinnerungsbilder des vorher gesehenen Gegenstandes mitspielen, liegt die Sache natürlich schon anders, als wenn dies nicht der Fall ist.[1]) Jedenfalls aber kommt bei dem vollrunden Körper der Wechsel des Standpunktes, die Ortsbewegung mit ihren Beiträgen ebenso zu Statten, wie dies bei einem Architekturwerk der Fall ist, in dessen Innenraum wir ausserdem noch tastend umherschreiten können. Und daran eben liegt uns hier. So wenig eigentlich solche Orientierung über ein Kunstwerk im Dunkeln für die ästhetische Aufnahme

1) Ganz ungenügend sind natürlich die Untersuchungen über die sozusagen passiven Erfahrungen bei der Berührung der Hautoberfläche unsers Korpers. Vgl. z. B. te Peerdt a. a. O. 24f. Für die Kunstpsychologie kommt es auf die aktiven Äusserungen des Getasts an.

in Betracht zu ziehen sein mag, ihre Möglichkeit gemahnt uns doch an wichtige Eigenschaften, die das Werk des Bildners als Körper mit dem Bauwerk und mit der Wirklichkeit teilt, während das Werk des Malers, das Bild als solches, sie nicht besitzt, sondern nur das Substrat, die Fläche, an der es haftet, und das Bischen Farbenmaterial, die Mittel zum Zweck also, die nicht an sich selber das Kunstwerk ausmachen. Beim Gebilde des Plastikers ist aber das kubische Ding gerade der unentbehrliche räumlich-körperliche Grundstock für alle Gesichtseindrücke, — der dreidimensionale Komplex, der mit den Augen des Laien angesehen sich unbequem geltend machen soll, mit künstlerischem Blick betrachtet, durch die Hand des Bildners vermittelnd und ausgleichend bereitet, dagegen als woltuende Augenerscheinung glatt eingeht und befriedigt.

Bezeugt nun aber der feststellbare Sachverhalt nicht soviel, dass nur ein Teil des geistigen Materials, mit dem der Bildhauer arbeitet, aus den Gesichtseindrücken gewonnen ist, wie auch Hildebrand anerkennt, ein andrer Teil direkt aus der Bewegungstätigkeit des Auges, wie er ebenfalls angiebt, ein dritter Teil aber überhaupt nicht auf Errungenschaften des Sehapparates oder dem Einfluss seiner äussern Muskulatur beruhen kann, sondern anderswoher stammen muss, und dass gerade dieser Teil die konstitutiven Faktoren des Körpers im Raume liefert? Es sind Beiträge der Tastorgane und sonstige Erfahrungen des Körpergefühls, die den grundlegenden Raumwert des Gebilds erzeugen, indem sie

sich durch die formende Hand und ihre Werkzeuge auf das bildsame Material übertragen oder schon in diesem selber gegeben sind.

„Das geistige Material des Bildhauers sind Bewegungsvorstellungen“, auf denen auch unser Form-Sehen und Form-Vorstellen beruht (10). Diese aber werden nicht von dem entfernten Standpunkt zu dem Objekt gewonnen, auf dem nach Hildebrand die Erscheinungsform, die das Kunstwerk festhält, allein beruhen soll (68, Anm.), sondern von dem nahen Standpunkt, der innerhalb unsrer Tastregion gelegen ist. Auf diesem Standpunkt in greifbarer Nähe wird das Auge selbst zum Tastorgan, wie an den oben angeführten Stellen beschrieben steht. Wenn dies schon bei jedem Beschauer eines dreidimensionalen Körpers der Fall ist, wie viel mehr Bedeutung wird dieser Process beim Bildhauer während der Arbeit an dem „stofflichen Material“ gewinnen, auf das er sein „geistiges Material überträgt“. Wo immer in greifbarer Nähe unter unsern Händen eine Form entsteht, da arbeitet ja das tastende Auge mit der tastenden Hand und ihren Werkzeugen, in die sich das Gefühl gleichsam miterstreckt, auf das Innigste zusammen. In diesem Gestaltungsprocess bei unmittelbarer Berührung muss doch, so sollten wir meinen, das innerste Geheimnis des plastischen Bildens gelegen sein; denn die Hauptsache, die erreicht werden muss, bleibt doch die, dass das Ergebnis ein Körper werde, bleibt eben die Konstituierung des dreidimensionalen Komplexes, der die Unterlage aller sonstigen Sinneseindrücke aus-

macht bis hinauf zum reinen Augenschein. Und es fragt sich, ob der Bildner bei dieser geheimnisvollen Hervorbringung der festen Form mit seinem geistigen Material von Vorstellungen auskommt, welcher Kategorie auch sie angehören mögen; es fragt sich, ob hier nicht viel elementarere psychische Mächte mitwirken, die sich kaum anders als bei physischer Berührung, unmittelbar im leiblichen Verkehr, durch die liebevolle Mühe der Tastorgane selbst übertragen lassen.

Im dem Kapital der Bewegungsvorstellungen, als unerlässlicher Hülfe alles Formvorstellens und Formsehens, liegt ohne Zweifel auch die Verbindung mit den Motiven des künstlerischen Schaffens. Aber diese Antriebe der Seele, die dazu führen, dem organischen Geschöpf der Natur ein Ebenbild aus bildsamer, aber dauerhafter Masse gegenüber zu stellen, sind für den Künstler das „Selbstverständliche“ ebenso, wie die Herstellung der körperlichen Grundlage für die eigentlich plastische Form. Über Beides hat uns der Meister, gewiss zum Bedauern aller seiner Leser, keine Rechenschaft gegeben. Über die psychischen Erlebnisse, die ihn den Schritt zur darstellenden Kunst versuchen liessen, die sich bei der Konception jedes neuen Werkes bis zu gewissem Grade wiederholen, liebt es nicht jeder, zu „raisonnieren“. Das Problem der Form aber beginnt für den Meister, der über die Möglichkeiten des Verfahrens nachdenkt, erst da recht aufzutauchen, wo es darauf ankommt, das unbewusst hervorgehende Gebilde der Hand mit den Anforderungen des Auges

zu vergleichen, in dem Augenblick jedesmal, wo das schöpferische Subjekt sich aus dem Vollzuge einer angeborenen Gestaltungskraft zurückzieht, um dazwischen zum geniessenden Subjekt zu werden. Ist es nicht hier grade, wo das tastende Sehen aufhört und das ruhige Schauen beginnt?

„Der Bildhauer gestaltet also indirekt," so schreibt er selber, „an einem Gesichtseindruck oder einer einheitlichen Erscheinung. Die dargestellte Form oder die realisierten Bewegungsvorstellungen prüft er an dem Gesichtseindruck, den er empfängt, wenn er genügend zurücktritt, um das Fernbild der Form zu empfangen. Solange dies einheitliche Bild nicht entsteht, ist die reale Form noch nicht zu ihrer wahren Einigung gelangt; denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, dass das entstehende Bild die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt. Hierin liegt das plastische Problem des Bildhauers."

In diesen Worten ist eigentlich, schärfer als Hildebrand bei der erstrebten Analogie mit dem Werke des Malers zulassen möchte, der entscheidende Unterschied ausgesprochen. Nicht in der Einigung zur Bildeinheit, zum Augenschein liegt die letzte Wahrheit wie beim Gemälde, sondern darin, dass das entstehende Bild (oder nach unsrer Ausdrucksweise: der Augenschein des Gebildes) die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt, d. h. die klare Formvorstellung des Gegenstandes erwecke.

Wie gewinnen wir aber diese aus dem einheitlichen Flächenbilde, das sich dem schauenden Auge auf entferntem Standpunkte darbietet? Erinnern wir

uns, was Hildebrand selbst über die Auslösung des gemalten Bildes gesagt hat, damit die latenten Bewegungsvorstellungen im reinen Gesichtseindruck sozusagen losgehen. Alle Erscheinungsgegensätze werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, dass sie sich mit Gegenstandsvorstellungen associieren, dass wir sie auf gegenständliche Natur beziehen. „Hell und dunkel bekommt erst die modellierende Kraft als Licht und Schatten durch ihre gegenseitige Lage, aus der wir die Form eines Gegenstandes erkennen" (46 f.).

Also die Gegenstandsvorstellung, das Erkennen auf den ersten Blick eines organischen Geschöpfes als Urbild des vom Bildhauer hingestellten Gebildes, ist das Erste, das verlangt wird. Damit aber verknüpfen sich aufs Engste alle Forderungen, die wir an einen Gegenstand als Körper im Raume zu stellen gewöhnt sind. Er muss die Eigenschaften besitzen, die uns einen Widerstand entgegenstellen. Und zwar sind diese Leistungen nicht wie beim Gemälde in seinem Rahmen nur dem uneigentlichen Augenscheine nach zu verstehen, sondern dem eigentlichen Sinne bei wirklichen Gegenständen gemäss. Die Statue auf ihrem Postament bleibt ein realer Körper, trotz aller Vorliebe für die einheitlich geläuterte Gesamtwirkung, die sie uns als Erscheinung aus der Ferne gewähren mag. Und sollen wir diesen Körper als das Abbild eines organischen Leibes gleich uns anerkennen, so wenden wir die Kriterien darauf an wie bei den Lebewesen, die wir neben uns oder da draussen stehen sehen. Das plastische Bildwerk

muss sich durch eine Reihe unerlässlicher Übereinstimmungen bewähren, und zwar für unser eignes Körpergefühl. Was über den Wert der beiden Grundrichtungen, die Senkrechte und die Wagrechte, gesagt worden ist, gilt hier nur noch unmittelbarer. Das Höhenlot, das unser Blick einsetzt, muss sich als aufrechte Grade, d. h. als grade Haltung ausweisen, und wo diese nicht gezeigt wird, doch als Richtungsaxe des Wachstums vorhanden sein, also die Möglichkeit zu solcher Haltung erkennen lassen. Die Horizontale bildet schon in der Basis die notwendige Ergänzung und wird an verschiedenen, uns wol bekannten Stellen des Leibes eingelegt, um das Gleichgewicht der Massen zu beurteilen, wie die Abweichungen davon, die sich als willkürliche Bewegungen des Geschöpfes erklären. Das Alles geschieht mit einer fast unkontrollierbaren Schnelligkeit vermittelst unsrer Augenbewegungen; aber auf dieser summarischen Orientierung beruht die Entscheidung, dass das marmorne Ding da ein Lebewesen bedeute.

Die Kontrolle des Formbildens durch den Gesichtseindruck vom entfernten Standpunkt, diese Probe auf das Zusammengehen der realen Körperform zu einem glatt verlaufenden Wahrnehmungsakt, im Ganzen und im Einzelnen, und auf die letzte Forderung, dass diese reine Erscheinung auch ein deutliches Ausdrucksbild der Form abgebe und ihren Wert als klare Gesichtsvorstellung bewähre, — diese ganze Begutachtung des taktilen Verkehrs zwischen dem Künstler und seinem bildsamen Substrat rückt doch wol wie zeitlich, so auch sachlich in der dar-

stellenden Tätigkeit des Bildhauers an den zweiten Platz. So sehr der Gesichtseindruck, das Gesamtbild beim Wahrnehmungsakt des Beschauers dem fertigen Kunstwerk gegenüber die Priorität behauptet, und so sehr der gewiegte Meister stets unter dem leitenden Einfluss dieses vorschwebenden Gesamtbildes arbeiten, ja schon erfinden mag, und bei der ersten Anlage wie bei der fortschreitenden Ökonomie seiner Tätigkeit diesem Endziel zu sich einzurichten und abzurichten gewöhnt, — es bleibt der Übergang vom schöpferischen zum geniessenden Subjekt, von Aktivität zur Kontemplation übrig, der nicht übersehen werden darf.

Fassen wir diese Erwägungen zusammen, so muss die Behauptung gewagt werden, das „plastische Problem des Bildhauers" kann in der sinnlich wahrnehmbaren Einigung der realen Form für den Augenschein doch nicht allein gesucht werden. Wir vermögen darin nur eine sehr wichtige, die ästhetische Aufnahme des Kunstwerkes ausserordentlich fördernde Vorsorge zu erkennen. Die letzte Einigung des Ganzen geschieht ja doch nicht in dem Sinneseindruck, in der optischen Empfindung unsres Sehorgans, sondern in der Vorstellung. Und die plastische Anregungskraft der Erscheinung beruht doch wol noch auf andern Eigenschaften, die selbst dem reinen Augenscheine noch die volle Ausdrucksfähigkeit der Form gewähren, indem die Gegenstandsvorstellung sonst dabei zu Hülfe kommt.

Unsrer Überzeugung nach kann das „plastische Problem des Bildhauers" als solches, mithin das

eigenste Anliegen der Plastik als Kunst, nur in der schöpferischen Darstellung des Körpers selbst gesucht werden; denn das ist ausschliesslich ihres Amtes als „Körperbildnerin", wie wir sie kurz definiert haben.

Damit aber bestünde die Woltat, die wir durch das Kunstwerk empfangen, gerade in der Erschaffung des Kubischen und der überzeugenden Wirkung der dritten Dimension, durch die sich die volle Wirklichkeit der Dinge dieser Welt zu behaupten pflegt, oder, anders ausgedrückt, in der Klarheit räumlich-körperlicher Vorstellung, die das Gebilde erweckt, d. h. in vollster Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der dreidimensionalen Anschauungsform unsres menschlichen Intellekts. Und diese Übereinstimmung mit dem Hausgesetz des Menschenhauptes wäre eben die Ursache, dass wir das Kunstwerk als Woltat begrüssen und mit Genuss uns ihm hingeben. Wenn uns aber das Kubische nicht belästigt mit seiner vollen Konsequenz, als höchstens indem wir es mit malerischem Sinn betrachten; wenn nicht der lautere Augenschein allein, der flächenhafte, uns befriedigt, sondern auch die dritte Dimension, die uns entgegendrängt, — dann kommen wir freilich bei einem modernen Bildhauer in den Verdacht, wir hätten eigentlich gar kein künstlerisches Verhältnis zur Natur und somit kein Recht, überhaupt mitzureden.

Und dennoch glauben wir uns nicht zu täuschen, auch die Überzeugung dieses Bildners zutreffend zu verstehen und auslegen zu können, vorausgesetzt, dass die Abgezogenheit des Augenscheines, die Ge-

sichtsvorstellung als Ergebnis des höhern Sinnes allein, nicht mehr als ausschliessliche Formel für die Seligkeit des Kunstgenusses und des Kunstschaffens festgehalten wird.

Handelt es sich in der reinen Plastik anerkanntermafsen um die Darstellung des organischen Menschenkörpers in erster Linie, so kann den echten Bildhauer auch Nichts mehr beleidigen, als wenn an einer vollrunden Statue z. B. ein Glied des organischen Gewächses misraten und verkümmert ist. Berufen wir uns nur auf das klassische Beispiel bei Michelangelo, wo ein Oberarm verhauen ward und seine volle Form nicht aufwies! Die Plastik kennt keine Krüppel bis auf die seltensten Ausnahmen. Nachträgliche Verstümmelung beleidigt nicht. Wer, unter Künstlern nur, genösse nicht die Venus von Milo ohne ihre Arme, um die sich die Gelehrten streiten? Warum aber erhebt sich der geniessende Betrachter, dessen Blick immer wieder über die Ansatzstellen hingleitet, mit immer geringerm Anstoss über diese gewaltsame Abstraktion in concreto? — Eben weil die Vorstellung arbeitet und die ganze Seele, nicht der Augenapparat allein. — „Es stellt sich heraus, dass wir die Vorstellung darstellen," sagt Hildebrand selbst einmal bei Gelegenheit des Wagenrades, das „rollend" wirken soll, aber in normaler „Daseinsform" gezeigt wird. Sollte die Plastik auf die Bewährung aus der Nähe, die Prüfung von verschiedenen Seiten verzichten, die allein imstande ist, das Normale und Typische, das ihr am Herzen liegt, von dem Zufälligen und Bedingten, Einseitigen und

Abhängigen, das die Ferne bieten mag, zu unterscheiden?

Ist es so unerlaubt und ketzerisch, den Genuss der Bildwirkung vom Werk des Malers, den Genuss der Körperwirkung aber, in ihrem vollen Umfang zunächst, vom Werk des Bildhauers zu erwarten?



II.

MIMIK UND PLASTIK

THONBILDNEREI UND STEINSKULPTUR

enn es darauf ankäme, unter den künstlerischen Betätigungen des Menschen Eine als die ursprünglichste zu bezeichnen oder, wie Mnemosyne die Mutter der Musen, nicht allein als die älteste Schwester, sondern als die Mutter aller übrigen Künste anzusehen, so würden wir uns unbedingt für die Mimik entscheiden. Sie enthält in ihren primitivsten Äusserungen noch ungetrennt die zeitliche und die räumliche Anschauungsform, die in der letzten Vereinigung aller Künste, der dramatischen Aufführung wieder mit ihrer Hülfe zusammentreten. Wir haben uns früher erklärt, dass wir „als älteste Form der bildenden Künste“ nicht mit Hildebrand die Zeichnung anzusehen vermögen, sondern höchstens die Bildgebärde, die den Umriss des Dinges oder den charakteristischen Zug seiner Bewegung in die

Luft malt (I, 101), indem wir damit freilich hinter die Form der Äusserung zurückgriffen, die man als bildende Kunst wird anerkennen wollen. Aber der Ausgangspunkt aller ausdrucksvollen Betätigung liegt zweifellos in der Mimik (I, 25). Jeder Versuch konkreter Gestaltung aus bildsamem Stoff, d. h. die ersten dunkeln Regungen der Körperbildnerin, sind ebenso als Hantierung des Menschen an dem ungeformten Substrat schon Gebärdung, d. h. Bestandteile mimischer Äusserung, und Ausdruck unsers innern Nacherlebens und Mitgefühles mehr, als Nachahmung der Dinge vom Standpunkt objektiver Beschaulichkeit.

In dem Gesamtgebiet der Gebärdung und der Ausdrucksbewegung liegen auch die Antriebe zur künstlerischen Gestaltung, die allmählich zum plastischen Schaffen gedeihen. Dort sind sie aufs Engste verknüpft mit unserm Körpergefühl, das aus dem Innern nach Aussen dringend, nur die Extremitäten in Bewegung setzen, als physische Tätigkeit zu Tage treten kann. Die Übertragung der innern Erregung auf den motorischen Apparat ist die Hauptsache für alle schöpferische Betätigung, und erst im weitern Gange scheiden sich die Wege, ob die Körperbewegung allein den mimischen Verlauf nehme, oder ob sie zu konkreter Gestaltung, zur Hervorbringung eines plastischen Gebildes übergehe.

Die Kenntnis unsers Leibes als organisches Gewächs, die Beobachtung unsrer Körperformen im Sinne eines Abbilds liegt viel ferner, als die Kenntnis dieses Leibes nach seinen natürlichen Funktionen

und die Beobachtung unsrer Glieder als Werkzeuge bei ihrem praktischen Gebrauch. Lange bevor sich eine Gesamtvorstellung der menschlichen Gestalt als organischer Einheit ausbilden kann, sind die Gliedmafsen in ihrer Verwendbarkeit geläufig, ja selbst die Ausdrucksfähigkeit des ganzen Bewegungsapparates für die mannichfaltigen Äusserungen des Willens wol vertraut. Wie das Kind der Mutter, der Knabe dem Vater die Bewegungen seiner Glieder und die Handhabung der Werkzeuge zu jeglichem Zwecke des Alltagslebens absieht, in innerer Nachahmung die Innervation des ererbten gleich organisierten motorischen Apparates vollzieht und wiederholend oder verstärkend unwillkürlich dazu gelangt, die nämliche Tätigkeit auch wirklich auszuüben, so lernen wir Alle, von hier aus, jede wahrnehmbare Veränderung an verwandten Wesen verstehen und gewinnen den gangbaren Vorrat von Kenntnissen, die uns den „Funktionsausdruck" menschlicher Körperformen, sei es im Gesamtzug der Haltung, im Ineinandergreifen zweckmässiger Bewegungen oder gar im ruhenden Zustand des Einzelgliedes vermitteln. Unter rein praktischen Gesichtspunkten, die noch jeder künstlerischen Anwandlung fremd scheinen, bildet sich der Scharfblick des Jägers und des Hirten, wie noch heute des Indianers für die Wahrzeichen zweckentsprechender Bildung in allen Formen des organischen Gewächses aus.

Mit ihrer Wahrnehmung stellt sich die Vorstellung des Vorganges, der möglichen Bewegung und ihres zeitlichen Verlaufes ein. Der ganze Körper

„wird als Komplex von Formen aufgefasst, die das Gepräge bestimmter Funktionsmöglichkeiten tragen“,[1] längst ehe dieser nämliche Körper als einheitliches Gewächs um seiner selbst willen, geschweige denn durch das Ebenmafs seiner Gliederung, durch die Rundung und Fülle seiner Formen, durch den woltuenden Fluss seiner Umrisslinien irgend welches Wolgefallen erregt. Die Auffassung alles Sichtbaren unter der zeitlichen Anschauungsform vermittelt zunächst jeden innern Anteil, den wir an den Erscheinungen nehmen. Und diese belebende Kraft unsrer Vorstellung erstreckt sich nicht allein auf die gleichorganisierten und alle ähnlich ausgestatteten Lebewesen, sondern von hier aus auf die gesamte Natur.

So wird es auch begreiflich, dass für die mimische Kunst die Erscheinung als Funktionswert der notwendigste, elementarste Ausdruck, der Körper als Bewegungsapparat allein die unentbehrliche Grundlage ihres Schaffens ist, während die vollrunde Körperlichkeit dieses Substrates, die menschliche Gestalt als Erfüllung eines Raumvolumens nur untergeordnete Bedeutung behält. Die Form als räumlich körperliche Ausdehnung in ruhigem Zustand ist für die Mimik eine Vorstellung von sekundärem Wert. Nicht der Raumwert, sondern der Funktionswert ist ihr die Hauptsache.

---

1) Hildebrand, dessen VI. Kapitel zum grössten Teil hierher gehört und am besten bei der Lektüre seiner Schrift vorausgenommen wird.

Auf diesem Grunde der Ausdrucksfähigkeit aller Formen für die successive Auffassung in Tätigkeit oder die Vorstellung eines solchen zeitlichen Verlaufes, die auch von der Form in Ruhe ausgelöst wird, erwächst, erst recht viel später jedenfalls, der Sinn für das, was wir die „plastische Schönheit“ des Menschenleibes nennen,[1]) bei der die simultane Anschauung der räumlich körperlichen Form des Ganzen eine Hauptrolle zu spielen vermöchte. Scheint es doch, als wäre diese simultane Auffassung, die aufs Ganze geht, zu Anfang nicht im Stande mehr festzuhalten, als die Vertikalaxe, das nackte Symbol, das etwas von Unsersgleichen bedeuten soll. Die aufgerichtete Stange mit oder ohne Wahrzeichen darauf, höchstens mit dem summarischen Abbild des Kopfes, oft nur ein schlanker Steinblock, befriedigt den Antrieb, das Wertvolle zu ergreifen und fest zu bannen, das im Dasein des Körpers gegeben ist, aber im Leben gefährdet und vergänglich bleibt.

Diese Aufrichtung des Höhenlotes, wenn auch noch so abstrakt und schematisch, ist doch schon die Sicherstellung der Grundtatsache, um die es

1) Vgl. hierüber auch den Aufsatz von Th. Lipps, in Nord und Süd, 1888, S. 226 ff. Die Analyse der Korperschonheit in lauter Vorstellungsassociationen geht aber psychologisch meines Erachtens noch nicht weit genug, wenn sie bei Vorstellungen stehen bleibt, sondern muss auf das Gefühl zurückführen, das Körpergefühl (Formsinn), das im naiven Schaffen wie Geniessen entscheidet. Darin liegt das Recht von Fr. Merkel (Dtsche Rundschau 1888, p. 423 f.), der dieser psychologischen Seite der Frage freilich allzu fern bleibt.

der Körperbildnerin zu tun ist, die Heraushebung des bleibenden Bestandes aus all dem mimischen Wechsel und all der Beweglichkeit der Gliedmafsen in ihren besonderen Funktionen. Der Kern des menschlichen Einzelwesens als eines selbständigen Körpers im Raum wird damit konstituiert, — das ist der Anfang der Plastik.

Deshalb haben wir uns früher schon gesagt, die Wurzel der plastischen Schöpfung liege in der Höhendimension, die wir gemäss dem eignen Körpergefühl die erste nennen.[1]) Mit der Annahme oder Aufrichtung eines Höhenlotes als Dominante des dreidimensionalen Komplexes beginnt die konkrete Gestaltung in irgendwelchem Material. — Wo der rohe Steinblock als Surrogat eines eigenen Geschöpfes angenommen wird, da ist es ja die Natur, die „das Selbstverständliche", d. h. die konstitutive Grundlage des Körpers liefert. Von der eigenhändigen Behandlung des bildsamen Materials dagegen, das nichts als einen formlosen Brei oder Teig darbietet, von dem primitivsten Kneten und Formen in Thon und Wachs oder dergleichen dürfen wir also viel deutlicheren Aufschluss über die Entstehung der konstitutiven Faktoren der Körperlichkeit erwarten, auf die es ankommt. Für die plastische Herstellung grösserer Figuren in Thon wird ja der Haltbarkeit wegen zuerst ein Gerüst aufgebaut und

1) Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1893. Der Wert der drei Dimensionen im menschlichen Raumgebilde, Leipzig (Berichte der k. sächs. Gesellschaft der Wiss., 1896 und Heft I dieser Beiträge zur Ästhet. d. bild. Künste. 1896. S. 33.

dann mit Thon bekleidet, bis es mehr und mehr dem Menschenkörper entspricht. Bei mindergrossen genügt vielleicht eine Mittelstange, d. h. die wirkliche Aufrichtung des Höhenlotes auf einer Unterlage, der Basis, die ebenso abstrakt den Boden bedeutet, auf dem dies Abbild stehen soll. Bei noch kleineren fungiert die erste Dimension rein ideell als Richtungsaxe des Wachstums von unten nach oben, die Kopf und Fufsfohlen mit einander verbindet, noch ehe das Rückgrat und das paarige Beingestell sich geltend machen und voneinander absetzen.

„Ich gehe also, — so schildert Hildebrand den Vorgang des Modellierens in Thon (S. 115) selber, — dabei vom Gegenstande[1]) allein aus und entwickle ihn allmählich nach aussen und mir entgegen. Da mir von vornherein kein Raumkörper gegenüber steht (wie bei der Bearbeitung des Steinblocks), sondern ich ihn allmählich erzeuge, und zwar nur insoweit als ihn das Bild (Gebild) selber einnimmt, so gehe ich nicht von einer allgemeinen, sondern von einer gegenständlichen Raumvorstellung aus. Ferner, da ich den Thon rings um das Gerüst aufbaue, so bewege ich mich in meiner Vorstellung immer um den Gegenstand herum, d. h. ein bestimmter Standpunkt dem Gegenstande gegenüber

1) Das heisst eigentlich Gegenstandsvorstellung oder Idee des darzustellenden Gegenstandes. Man lese hier einmal statt Gegenstand: „Höhenlot" oder „Mittelaxe", auf die es im obigen Zusammenhang ankommt.

ist mir von Seiten der Manipulation nicht gegeben, noch erzwungen. Im Gegenteil, sie hebt diese Notwendigkeit auf."

„Der Vorstellungsakt dieser Manipulation fusst und beharrt stets auf der realen Gegenständlichkeit des Bildes (Gebilds), auf der gegebenen Naturform, die sie rund nach allen Seiten hin darstellt, führt aber nicht zu einer ausserhalb des Naturgegenstandes liegenden Gliederung oder Raumvorstellung."

Und warum muss dies geschehen, fragen wir, um den Naturgegenstand, den wir nun einmal, auch in jedem stereometrischen Gebilde unsrer Hand, kraft unsrer verschiedenen Sinne anzuerkennen haben, erst zu einem Kunstwerk zu erheben? Warum darf die künstlerische Durcharbeitung des Körpers auch für das Auge, d. h. die befriedigende Gliederung und klare Raumvorstellung nicht an dem körperlichen Gebilde haften bleiben, sondern muss „ausserhalb des Naturgegenstandes" liegen? Diese Forderung wäre ganz unerklärlich, wenn der Künstler, der hier spricht, nicht die Scheu vor dem Kubischen bekannt hätte, und die reine, von den materiellen Dingen ablösbare, Gesichtsvorstellung allein als die eigentliche Leistung der Kunst betrachtete.

Hier tritt unser Gegensatz zu ihm notwendig am stärksten zu Tage. Gerade diesen Vorgang des Modellierens, wie er selbst ihn schildert, halten wir für den eigentlich entscheidenden und grundlegenden Process der Bildnerei, von dem aus in erster Linie das Problem der Form in der Plastik erklärt werden kann, während bei der Steinskulptur z. B. die

Schwierigkeiten der Arbeit in härterem Material an mehr als einem Punkt den natürlichen und unmittelbaren Weg des schöpferischen Verfahrens verbieten, zu Kompromissen nötigen und nur auf Umwegen zum eigentlichen Ziel gelangen lassen.

Der mafsgebende Unterschied, durch den wir zum eigensten Wesen der Bildnerei geführt werden, das ihre besondere Bestrebung ein für allemal von dem der Schwester Malerei trennt, liegt grade darin, dass die Manipulation zunächst dem schöpferischen Subjekt, dem Bildner selbst keinen bestimmten Standpunkt aufzwingt, sondern vielmehr die Notwendigkeit der Wahl und Beschränkung auf einen festen Gesichtspunkt aufhebt; denn dieser vorgeschriebene Standpunkt ist für das ruhige Schauen allein, er ist, wie wir uns gesagt haben, der specifisch malerische Standpunkt. Ihn kann der Bildner bei der Arbeit selbst nicht einnehmen, sondern immer nur nachträglich, sozusagen in Intervallen zu kontrolierenden Wirkungsproben. Im Hervorbringen der realen Form selber ist sein Standpunkt der des nahen beweglichen und abtastenden Sehens, ja noch mehr des Hantierens, innerhalb der Tastregion, wobei er sich „in seiner Vorstellung immer um den Gegenstand herum bewegt". — So eben, und nur so allein entsteht unter seiner Hand der dreidimensionale Körper aus dem formlosen Brei. Diese stereometrische Grundlage, an der dann allmählich der Schein des organischen Gewächses nach unserm Ebenbild gedeihen soll, dieses unentbehrliche Substrat kann auch der Blinde kraft seines

eigenen Körpergefühls wie der Beschaffenheit und Stellung seiner Hände zueinander hervorbringen.[1]) Damit steht der Beitrag des Getasts für das plastische Gebild ausser allem Zweifel. Und was Hildebrand als einen Mangel oder eine Schattenseite des Modellierens in Thon ansieht, erscheint uns grade als ursprünglichstes Charakteristikum der Plastik als Kunst. Nicht allein der modellierende Bildner, sondern das echte bildnerische Schaffen überhaupt „geht nicht von einer allgemeinen Raumvorstellung aus, sondern von der gegenständlichen", — d. h. von der Mittelaxe des dreidimensionalen Komplexes, und diese ist das Höhenlot, als gewohnte Dominante unsres eigenen Leibes, nach der wir alle Kreatur beurteilen, der unveräusserliche Grundstock des Einzelwesens. Und von der Vertikalaxe aus entwickelt sich die Gestalt allmählich weiter nach aussen, nach allen Seiten ihrem Schöpfer entgegen, wie der Baum sein Gezweig ringsum ausstreckt und sozusagen in das umgebende Raumvolumnen eingreift, um es zu erfüllen als s e i n e n Raum.

Der specifisch plastische Standpunkt ist also nicht der entfernte, sondern der nahe; er ist nicht der optische in erster Linie, sondern der taktile, und setzt die Beweglichkeit voraus, die unsere menschlichen Tastorgane, an erster Stelle natürlich die Hände, an unsern beiden, im Elbogengelenk aber-

---

1) Es wäre ausserordentlich lehrreich festzustellen, wie weit die Modellierung unter den Händen Blindgeborener, wie weit noch bei Erblindeten zu gelangen vermag.

mals und im Schultergelenk wieder relativ drehbaren, Armen besitzen. Als Ergänzung zu dieser schon ziemlich vielseitigen Behandlung durch den selbst ruhig an seinem Standort oder auf seinem Sitz gar verharrenden Bildner tritt dann, besonders bei grösseren Körpergebilden, die Ortsbewegung um die Vertikalaxe des entstehenden Werkes hinzu; damit aber vollzieht sich sofort der Übergang zu den Bedingungen der Tektonik und weiter der Architektur, wo die Ortsbewegung des Subjekts die Hauptrolle spielt und das Raumgebilde als Ganzes stets ausser ihm bleibt.

Solange beim Modellieren in Thon oder Wachs die leibliche Berührung mit unsern Tastorganen dauert, ist auch der Vollzug der ästhetischen Grundtatsache, die Selbstversetzung in das Gebild ein selbstverständlicher, wenn auch noch so unbewusster Vorgang, und eben darin liegt ja der Antrieb zum künstlerischen Schaffen selber, die Erklärung, weshalb zur konkreten Darstellung eines Abbilds übergegangen wird.

Deshalb wird diesen frischweg modellierten, mehr oder minder improvisierten und aus Weiterbildung mimischen Gebarens erwachsenen Thonfiguren vor allen Dingen eine Eigenschaft gesichert sein, die ausser der konstitutiven Grundlage menschlicher Konfiguration wol als wichtigste zur Anerkennung des Gebilds als Menschengestalt gelten darf: das ist das M o t i v. Die durchgehende Bewegung einer wolbekannten Tätigkeit zu irgend einem Zweck, oder die ausdrucksvolle Haltung in verständlicher

Situation, üben schon beim ersten Anblick einen Reiz auf den Beschauer aus, der ihn sofort als unverkennbare Äusserung innern Lebens in den Umkreis organischen Daseins, menschlich vertrauter Regungen versetzt. Wie die Gestalt rein körperlich sich von der Mittelaxe nach aussen entfaltet, so dringt der Komplex von Bewegungen in den Gliedmafsen dem Betrachter entgegen. Damit wird auch für den fremden Ankömmling, dem das Bildwerk ins Auge fällt, die Bedingung für die ästhetische Auffassung und für den Genuss als Kunstwerk erfüllt, die für den Urheber selbst die Veranlassung seines bildnerischen Schaffens war. Liegt doch die Woltat, die uns der Künstler dadurch vermitteln kann, nicht sowol in der kühlen Klärung unsrer Gesichtsvorstellung, als vielmehr in dem Zuwachs an Daseinslust und Lebensgefühl, den die Heraushebung und Verewigung dieses Wertes als Stärkung und Bestätignng der eignen Selbständigkeit gewährt.

Diese Entfaltung vom Mittelpunkt, dem Sitz des Lebens her, der Abstand eines oder mehrerer Glieder von der Vertikalaxe, in der wir die Einheit des Organismus zu suchen gewohnt sind, scheinen uns wichtiger für den Glauben an das Gebilde von Menschenhand, als die Vollständigkeit des körperlichen Ganzen und seine räumliche Klarheit in allen Teilen. Die Lebensäusserung, auf die unser Blick trifft, ruft in uns sofort Erinnerungsbilder, Innervationsgefühle wach, die das Wahrzeichen da zum eignen Erlebnis ergänzen. Sie bezieht sich auf so viele Erfahrungen unsrer Tastregion, dass die leib-

liche Unterlage als notwendige Voraussetzung, als gewohnter Schauplatz des Vollzugs sich von selbst in unsrer Vorstellung hinzufindet, auch wenn sie in Wirklichkeit nur teilweis, nur andeutungsweise, vorhanden ist. Erst allmählich stellt das Auge, bei erneutem Verfahren, die Forderung, dass sich die volle Daseinsform ausweise, wie unsre Vorstellung sie vom dargestellten und wiedererkannten Gegenstande mitbringt. Dieser geläufige Begriff kann selbst noch sehr summarisch und für genaue Rechenschaft im Einzelnen ganz unzulänglich sein. Erst wenn wir darüber hinausgelangen, wenn konkrete Formeindrücke sich mit dem eignen Körpergefühl erfüllen, — erst dann erwächst der plastische Genuss im eigentlichen Sinne. „Und unmittelbar nach jener blitzschnellen Auffassung des Motivs als Äusserung eines organischen Lebewesens leitet sich die Erscheinung aus der Möglichkeit mimischen Verlaufes entscheidend über in den Gesichtskreis der plastischen Beharrung“,[1]) wo das ruhig schauende Auge und das beweglich abtastende vollauf gemeinsame Arbeit haben und immer unersättlicher sich wetteifernd ablösen.

Nun gelangt die Körperbildnerin unter den Künsten in ihr volles Recht. — Damit ist die Schwelle überschritten, die all ihr Dichten und Trachten von der beweglichen Schwesterkunst scheidet. Denn mit dem Übergewicht der räumlichen Anschauungsform und dem Drang nach Ge-

1) Heft I, S. 32.

staltung des Körpers zu bleibendem Bestehen sinken alle Vorstellungen, die sich auf ein zeitliches Geschehen, auf den successiven Fortgang einer Tätigkeit beziehen, d. h. die Funktionswerte der Form zu sekundärer Rolle herab. Die Selbständigkeit des auf sich allein beruhenden Körpers wird das Hauptanliegen, damit er sich zwingend und sicher behaupte im allgemeinen Raum.

Das Alles vermag die Modellierung in Thon so gut zu leisten, wie die andersartige Ausgestaltung in dauerhafterm Material. Und mit Befremden sehen wir, dass Hildebrand diesem primitiven Verfahren, in dem wir die unmittelbarste, durch kein Hindernis der Bearbeitung abgelenkte Äusserung des plastischen Sinnes erkennen, nur eine untergeordnete Stelle anweisen möchte: „Das Modellieren in Thon hat seinen Wert beim Studium der Natur, um Bewegungsvorstellungen zu gewinnen und alle Einzelkenntnis der Form zu fördern"; — aber? — „entwickelt aber nicht die künstlerische Einigung des Ganzen als Bildvorstellung" (120).

„Beim Modellieren in Thon fehlt positiv im Raum, was nicht modelliert ist, es existiert ausser dem modellierten kein allgemeiner Thon-Raum. Das Modellierte tritt ausserdem in Gegensatz zu der Luft und dem wirklichen realen Raum, so dass das unfertige Thonbild dadurch noch mehr Positivität erhält, d. h. als fertiges Bild auftritt. Der Phantasie wird dadurch das Unfertige als Fertiges vorgesetzt. Beim Stein tritt dagegen das unfertige Bild immer nur im Gegensatz zum Steine auf — zu einem un-

geformten Element, aus welchem das Unfertige als ein Gewachsenes hervordämmert, weshalb die Fortsetzung seines Wachstums als natürliche Zukunft anmutet. Das Bild gestaltet sich aus dem Raume selber weiter und wirkt nur immer relativ fertig zum Steinhintergrund" (117).

Es giebt kaum eine Stelle, die so wie diese bezeugt, dass des Bildhauers persönliches Empfinden durchaus von malerischen Anschaungen ausgeht. Immer die Bildvorstellung, der Augenschein, die Helldunkelwirkung. Selbst der Ausdruck „wie ein Gewachsenes" und „die Fortsetzung des Wachstums" sind hier nicht in dem Sinne zu verstehen, der sonst dem Plastiker am nächsten liegt, sondern ganz uneigentlich[1]), im Sinne eines Hervortauchens, Emporquellens eines Hellen, deutlich Sichtbaren aus einem Dunkel, das unser Auge nicht durchdringt, oder des Geformten aus dem formlosen Brei, — aus dem „Nebelraum", wie er weiterhin sich ausdrückt. Das heisst, es ist ein Vergleich, der dem Augengeschöpf, dem feingebildeten, empfindlichen, durch und durch malerisch gewöhnten Sinn des modernen Künstlers geläufig ist, — dem die Raumwerte der Erscheinung, der entfernten, das Vertraute geworden, die Funktionswerte der Glieder, der nahen, tastbaren dagegen entfremdet sind. So begreifen wir, dass

1) Aus der organischen Natur wäre wol am ehesten an Knospen und Blüten auf dem Busch, d. h. die farbigen auf der grünen Folie, oder wenigstens an frischgewachsene hellgrüne Blätter auf der dunkeln Masse des Gewächses zu denken, — also auch Farbenkontraste oder Hell und Dunkel.

ihm das Kubische unbehaglich wird, wo es unverarbeitet durch die harmonische Ausgleichung des malerischen Geschmackes sich selber leibhaftig ihm entgegendrängt.

Da freilich erscheint die Arbeit des Bildners in Stein, wie er sie schildert, ausserordentlich objektiv, nur wie die kühle, klare Wiedergabe einer exakten Beobachtung in ungestörter Ferne, kaum wie Berührung, sondern nur geläutertes Schauen. Die darzustellende Figur soll vor allen Dingen für jede Ansicht die Vorstellung einer einheitlichen Raumschicht erwecken und somit einen Gesamtraum von klarer Flächeneinheit beschreiben. Wie aber ist dies zu erreichen, wenn der Steinblock in sich diesen Gesamtraum der Figur, oder wie gesagt den massiven Raumkörper darbietet?

Dann ist für die eine Hauptsache, die der Thonbildner erst konstituieren musste, den dreidimensionalen Komplex, bereits durch das natürliche Substrat gesorgt, und man begreift, dass vor den eingreifenden und durchgreifenden Händen hier das schauende Auge die Führung für sich beanspruchen mag. Handelt es sich doch gewiss darum, die vorschwebende Figur in den Steinblock hinein zu schauen. Aber sowie dies vom luftigen Phantasieakt zur konkreten Rechnung mit dem vorhandenen Volumen übergeht, so stellt sich die Schwierigkeit heraus:

Wenn die freibewegte Figur auch als „enthalten in einem Gesamtraume“ gedacht werden kann, „so ist es doch unmöglich von vornherein festzustellen,

wie und wo für jede Ansicht die Figur im Stein zu stehen kommt, da das dreidimensionale Verhältnis der verschiedenen Ansichten untereinander im voraus nicht zu bestimmen ist. Deshalb ist ein vorläufiges Anhauen der Gesamtform unmöglich" (110).

„Es lässt sich nur der eine Weg einschlagen, von einer Ansicht auszugehen und die andern als ihre notwendigen Konsequenzen entstehen zu lassen. Damit ist der Bildhauer gezwungen, seiner kubischen oder Bewegungsvorstellung eine Gesichts- oder Bildvorstellung zu Grunde zu legen und von dieser auszugehen.

„Es wird nötig, dies Bild auf die Hauptfläche des Steines aufzuzeichnen. Indem ich dies Bild in den Stein eingrabe und sowol von der Steinfläche das ausserhalb der Kontouren Liegende entferne, als auch im Innern die Form abstufe, fange ich zugleich an, bei den Formen auf das reale Tiefenmafs, welches der runden Figur zukommt, zu achten . . .

„Das Auslösen des Bildes geschieht beständig nur nach dem Augenbedürfnis, und die Phantasie, die dabei tätig ist, ist stets eine schauende, wie von einem fernen Standpunkt. Es wird sich von selber ergeben, dass das Bild in jedem Stadium ein einheitliches ist, und zwar in dem Sinne einheitlich, als es eine Flächengemeinschaft hat, und die Einheit einer Sehgemeinschaft von einem Standpunkte aus trägt, während es eine reale Einheit, als materielle Form, für die verschiedenen Standpunkte noch nicht gewonnen hat" (110—113).

„Indem die Figur, als Bildeindruck gefasst, auf diese Weise in die Tiefe fortschreitet, ergeben sich dann auch die Seitenansichten und zuletzt die Rückansicht als die notwendigen Konsequenzen.“

„Man sieht aus dem so beschriebenen Verlauf der Steinarbeit, dass der Bildhauer dabei von einer Bildvorstellung ausgehen muss und deren Formvorstellung in wirkliche Bewegungsvorstellung umsetzt“ (119).

Bei diesem Bericht über sein Verfahren vergisst Hildebrand nur eine Tatsache ausdrücklich anzuerkennen, auf die wir sogleich im Voraus hingewiesen, eben die, dass für diese Steinarbeit der Steinblock selbst das räumlich-körperliche Substrat und damit den dreidimensionalen Komplex geliefert hat. Das ist aber vor allen Dingen die Aufrichtung der Mittelaxe, auf die sich von allen Seiten die Ansichten zubewegen, es ist die Festlegung des Koordinatensystems in diesem Centrum. Das „Selbstverständliche“, das beim Modellieren in Thon erst sozusagen erschaffen werden muss, ist hier gegeben, bereits fertig adoptiert. Das Modellieren in Thon ist im Wesentlichen Additionsverfahren, die Steinskulptur dagegen ausschliesslich Subtraktion. Die Methode der Letzteren setzt also an einem viel späteren Punkt erst des ganzen Weges ein!

Mit dieser unläugbaren, selbstverständlichen Tatsache hängt aber eine andre zusammen, die einen grundsätzlichen Einwand gegen rein optische Zurechtlegung des Problems der Form in der bildenden Kunst veranlasst. Erfüllt nun wirklich die

Steinskulptur, fragen wir, die Bedingung, die Hildebrand beim Modellieren in Thon vermisst, dass der Bildner „von einer allgemeinen Raumvorstellung ausgehe“, wie dies etwa vom Maler gesagt werden kann? Nur wenn dies wirklich der Fall ist, wie Hildebrand annimmt, können wir ihm auch weiter folgen zu seiner Behauptung, dass die Aufgabe des Bildhauers und des Malers durch dasselbe Vorstellungsbedürfnis geleitet werde, und dass in beiden Künsten nur ein und dasselbe Gestaltungsprincip walte“ (82).

Auf Grund der Tatsache, dass der Steinblock als massiver Raumkörper von vornherein dem Bildhauer gegenübersteht, glaube ich, muss die Antwort auf unsere Frage „Nein“ lauten. Er geht nicht von einer allgemeinen Raumvorstellung aus, sondern von einem konkreten, durch den gedachten und allmählich auszuhauenden Körper erfüllten Raum oder richtiger gar von einem Massenvolumen. Das Koordinatensystem ist ja bereits im Marmorblock fest lokalisiert und mit demjenigen der darin entstehenden Figur identisch. Insofern könnte grade vom Thonbildner mit grösserm Recht gesagt werden, er gehe von einer allgemeinen Raumvorstellung aus und konstituiere darin durch Aufrichtung seines Gerüstes den Einzelraum, der wieder nicht ausserhalb der Statue existiert, sondern von vornherein an den darzustellenden Gegenstand gebunden ist. Es ist in beiden Fällen ein Sonderraum, ein allseitig umgränztes Raum- oder Massen-Volumen, das für den Bildner, der die Gestalt hineinsieht, an diesem Kör-

per haftet, von ihm erfüllt und innerlich gegliedert wird. Und deshalb wäre es richtiger zu sagen: die Plastik geht überhaupt nicht von einer Raumvorstellung sondern von einer Körpervorstellung aus. Das entspricht ihrem Wesen als Körperbildnerin. Wir sprechen deshalb doch bei dem fertigen Bildwerk von seinem „ästhetischen Raum". Vergegenwärtigen wir uns diesen etwa wie eine Glasglocke, die über die Figur gestülpt, die äussersten Spitzen ihrer Gliedmafsen kaum noch berührt, — dann erhellt aus diesem handgreiflichen Experiment wenigstens soviel, dass die Gestalt durch dies Gehäuse bis auf die Basis von dem allgemeinen Raum isoliert wird. Ihr ästhetischer Raum besteht für sich; er wird ausser der Gestaltung des plastischen Körpers selbst, den er beherbergt, gar nicht für sich als Raum anerkannt, übt also auch keinen Einfluss auf die Figur, die sein Träger ist. Ein umgebender Schauplatz, ein Hintergrund, mit eigener Bedeutung für sich neben der Statue, ist nicht vorhanden. Der allgemeine Raum wird von der Behandlung der Skulptur ausgeschlossen.

Damit aber ergiebt sich zugleich, dass die Raumvorstellung des Bildhauers nicht dieselbe ist, wie die des Malers. Der Raum, den er mit seiner Gestalt erschaffen und erfüllen soll, wird nicht von dem entfernten Standpunkt gesehen, wie der des Malers, der eben dadurch zur selbständigen Bedeutung als Raumgrösse gelangt und eine Welt für sich bedeutet. Der Gestaltungsraum des Bildhauers ist ein andrer als der Bildraum

des Malers. Hier liegt unsres Erachtens ein entscheidender Irrtum bei Hildebrand vor; entweder eine Selbsttäuschung beim Beobachten, oder eine Verwechslung zweier Begriffe durch die Bezeichnung mit demselben Wort (Fernbild), genug die Ursache für die ganze Identificierung der plastischen und der malerischen Aufgabe.

Beschränken wir uns an dieser Stelle, da das Fernbild uns noch weiterhin beschäftigen muss, auf die Charakteristik des Gestaltungsraums, wie er vor dem Bildhauer steht, im Unterschied von dem Bildraum des Malers, der erst jenseits der Distanzschicht beginnt, wo nur noch unser Auge in die Weite dringt, aber jede körperliche Berührung mit den Dingen aufhört. Dieser Gestaltungsraum, mögen wir dabei an den in Arbeit befindlichen, am besten schon ziemlich weit ausgehauenen, Marmorblock denken, oder an den Aufbau der Thonfigur, die mehr oder minder ihre Gliedmafsen uns entgegenstreckt, — dieser massive Raumkörper, also auch das zugehörige Raumvolumnen ist, trotz allem Zurücktreten des Bildners zur Kontrole seiner formenden Tätigkeit nach ihrer Wirkung für das Auge, doch unläugbar für die Herstellung der realen Körperlichkeit vorerst ein naher. Er liegt innerhalb der Tastregion und bleibt darin, solange die Arbeit der Hände mit ihren Werkzeugen dauert. Treten wir aber von der angefangenen Figur zurück, soweit es Hildebrand beliebt, so dass die „Bildvorstellung" walten kann, und dass die Ansicht des Fertiggewordenen „eine einheitliche Raumschicht" dar-

biete: dann bleibt doch immer die Natur dieses Raumvolumens eine andre als z. B. der Blick in die Landschaft draussen vor dem Fenster. Dieser Gestaltungsraum ist bis zum massiven Kern der dargestellten Formen ringsum durchdrungen vom Tastgefühl des Bildners; er ist ihm vertraut geworden, jemehr er ihn bewältigt. Und dieser Charakter der lebendigen Gliederung, der Durchdringung mit menschlich eigenem Empfinden bleibt auch bestehen, wenn im Fortschritt zur Vollendung der persönliche Anteil sich auf den Standpunkt des reinen Schauens zurückzieht, wo die Klarheit und Konsequenz der Gesichtsvorstellung allein, die wir abzulösen glauben von ihrem körperlichen Substrat, schon für sich befriedigen und als Woltat genossen werden mag, wo aber zugleich, so sollten wir meinen und so denkt auch Hildebrand selbst, der innigere Genuss des Formgefühls nicht aufhört sein Recht zu behalten. Für den Schöpfer bleibt doch dieser Körper das Geschöpf seiner Hand, bleibt dessen Raumvolumen das Ergebnis seiner verwirklichenden Arbeit, seiner Uebertragung von Bewegungsvorstellungen und mimischem Gebaren auf den Stein, — als wärs ein Stück von ihm.

Die Plastik allein vergleicht sich so nah mit dem Zustand der Gebärerin, mit dem Verhältnis der Mutter zu dem ungeborenen Kinde in ihrem Schofs. Und auch wenn das neue Wesen ausgetragen ist und selbständig werden kann, so gehört es doch immer zum eigenen Stamme, lebt in einer verwandten Sphäre, die sich unserer Tastregion nicht völlig ent-

fremden kann, so wahr unser eigenstes Körpergefühl das Vehikel unsres Anteils an dem gleichorganisierten Gebilde bleibt. Wir können ja nicht sagen, es sei des Bildners eigen „Fleisch und Blut"; denn die Plastik vermeidet grade diese Bedingungen des organischen Leibes, die Merkmale des Stoffwechsels und der Vergänglichkeit, aus denen sie den bleibenden Wert befreien will; aber es besteht zwischen dem Gestaltungsraum des Bildners und seinem lebenswarmen Gefühl doch nicht die Schranke, die der Rahmen des Gemäldes zwischen uns und dem Bildraum jenseits errichtet.

Die Plastik ist Darstellung unseres organischen Körpers nach seiner bleibenden Bedeutung, also auch ohne Beziehung zu einem umgebenden Raum, der diesen Körper bedingen, beeinträchtigen und in die Abhängigkeit vom allgemeinen Strom des Geschehens hineinziehen könnte. Ihre reinste Aufgabe sollte somit in der statuarischen Kunst anerkannt werden, d. h. im Gebiet der isolierten Rundplastik zunächst.



III.

ISOLIERTE RUNDPLASTIK

UNTER FREIEM HIMMEL ODER IM GESCHLOSSENEN INNENRAUM

Rein optische Auffassung des Problems der Form war es, die zur Geringschätzung des Modellierens in Thon gegenüber der Bildhauerei in Stein geführt hat, — d. h. zu einer Beurteilung, die schon an sich die Einseitigkeit eines solchen theoretischen Standpunktes verraten muss. Die selbe Scheu des malerisch gewöhnten Blickes vor dem Kubischen, das „zu der Luft und dem wirklich realen Raum in Gegensatz tritt“, behindert den Künstler auch angesichts der wichtigsten Aufgabe, die heutzutage der Plastik gestellt zu werden pflegt, der runden Figur in der Mitte eines Platzes, das Problem überhaupt so eingehend in Angriff zu nehmen, wie er sollte.

„Diese unglücklichen Monumente sind gegenwärtig fast die einzige Bühne, auf der der Bildhauer

seine Phantasie ausleben darf", — um so mehr Veranlassung, sollten wir meinen, ihm hier vollends zur Klarheit über die verschiedenen Möglichkeiten der Lösung zu verhelfen. In der Mitte eines Platzes sollte jedoch nach Hildebrands Meinung die Statue überhaupt nie stehen, und zwar weil alle Richtungen gleichwertig sind, weil es kein vorn und hinten giebt (S. 100). „Der Beschauer kreist um das Standbild herum," heisst es, also ganz ähnlich wie der Bildner selbst beim Modellieren in Thon, — „und hat vier Ansichten zu schlucken, was nur bei sehr wenigen Statuen ein Vorteil ist und immer nur bei nackten Figuren ein Genuss sein kann."

„Was ist aber schuld an diesem Aberglauben von der Mitte eines Platzes?" eifert er. „Wiederum die unentwickelte Vorstelluug, welche sich einen Platz gleichsam als organisches Gebilde denkt und damit das Gefühl von organischer Symmetrie verbindet. Sie fasst ihn als ein an sich Existierendes auf, anstatt ihn sich als gesehen vorzustellen, als ein Ding, was seine künstlerische Existenzberechtigung nur in Bezug auf den Beschauer hat und von diesem Gesichtspunkte aus behandelt werden muss."

Aber, ohne Zweifel ist doch der Platz zunächst etwas an sich Existierendes, d. h. ein Bestandteil unserer Wirklichkeit, der wir ja nicht ausschliesslich „als Augengeschöpfe, sondern mit allen unsern Sinnen" gegenüberstehen. Und es bleibt somit die Frage offen, von wo aus die künstlerische Behandlung einzusetzen vermag.

Um uns darüber zu verständigen, möchten wir im Voraus eine kleine Berichtigung des obigen Wortlauts vorschlagen, weil ein Missgriff im Ausdruck hier grade den Unterschied der Vorstellungskreise verwirrt, auf deren genaue Auseinanderhaltung es ankommt. Statt „organisches Gebilde“ sollte es vom Platz wol richtiger „planimetrisches“ oder „stereometrisches“ Gebilde heissen. Das Erstere ist der Platz jedenfalls als mehr oder minder ebene Horizontalfläche von bestimmter Umgränzung, d. h. als Ausschnitt der Erdoberfläche gefasst. Besteht diese Umgränzung aber nicht allein aus Linien, sondern aus senkrecht aufgerichteten Körpern, von einfachen Gränzsteinen (Termini) bis zu Häusern oder sonstigen Bauwerken, die ihn — vielleicht mit Strassenmündungen dazwischen — ringsum einschliessen, so ist er jedenfalls ein Innenraum unter freiem Himmel, wir denken ihn aber auch oben horizontal begränzt, am ehesten als „stereometrisches“ Gebilde. Bei der erstern wie bei der andern Auffassung aber waltet keine „organische Symmetrie“, bei der es eben ein „vorn und hinten“ giebt, sondern grade die der unorganischen Natur besonders geläufige „centrale Symmetrie“, wie in einem krystallinischen Gebilde, und wir denken sie am ehesten wol planimetrisch wie im flachen Schneestern oder stereometrisch allseitig gerichtet wie im regelmässigen Polyeder, wie im Diamanten.

Künstlerisch aufgefasst ist der Platz zunächst ein Raumgebilde und gehört als solches der Architektur an. Diese fasst ihn mit vollem Recht als

„ein an sich Existierendes“ auf, d. h. als etwas, das sich nicht allein als Gesehenes, sondern auch für andre Sinne noch als ausser uns Vorhandenes bewähren kann, indem wir mit unsern Füssen darauf stehen, mit unsern Beinen darüber hin schreiten, das Gerassel der Wagen darauf hören usw. Die Beziehung des menschlichen Subjekts zu diesem Raumgebilde wird nur dann eine vollständige sein, wenn es den Standpunkt einnimmt, den ihm die centrale Symmetrie, wo sie vorhanden ist, oder der Schnittpunkt der Koordinatenaxen anweist, d. h. wenn es sich selbst in den Mittelpunkt versetzt, ob nun allein in der Vorstellung oder in Wirklichkeit.[1]) Im letztern Falle zeigt sich aber wiederum der Unterschied der „organischen Symmetrie“, die der Beschauer mitbringt mitsamt dem Vorn und Hinten seines eigenen organischen Leibes. Durch Drehung um die Vertikalaxe muss er das Hindernis seiner Organisation mit ausgemachter Vorderseite aufheben, um wenigstens nach einander alle Seiten des Platzes ringsum zu erschauen. Das heisst, damit wird die simultane Anschauung aufgehoben und die successive tritt an die Stelle. Diese herrscht auch überall sonst, wohin immer das menschliche Subjekt in seiner Ortsbewegung sich begebe. Immer wird dann ausserdem nur ein Teil des ganzen Raumgebildes von ihm erfasst, und erst die Vorstellung vollzieht die

1) Vgl. Gottfried Semper, Der Stil, Prolegomena, bei Besprechung der Symmetrie und „Eurhythmie“ (nach seiner Definition, auf deren Zulässigkeit es hier nicht ankommt).

Synthesis dieser mit Bewegungsvorstellungen verknüpften Teilanschauungen zu einem Ganzen. Die Auffassung des menschlichen Subjekts mit seiner ausgesprochenen Vorderseite, nach der sich die Richtung seines Sehens nicht nur, sondern auch seines Gehens und jeglicher Hantierung gewohnheitsmässig bestimmt, wirkt weiter. Sowie die eine Ausdehnung des Platzes über die andre überwiegt, so verlegen wir die entscheidende Richtungsaxe gern in die grössere Axe, und es ergiebt, wie wir sehen werden, für die optische Auffassung einen wesentlichen Unterschied, wenn in solchem Oblongum die Richtungsaxe mit ihrem Vorn und Hinten nicht in die längere, sondern in die kürzere Axe verlegt wird.

Nehmen wir zunächst jedoch einen mehr oder minder vollkommen symmetrisch angelegten Platz mit annähernd gleichen Durchmessern an und stellen in der Mitte ein Standbild auf. Dann räumen wir diesem statuarischen Ebenbild des Menschen den Standpunkt ein, der dem menschlichen Subjekt in diesem Raumgebilde zukommt, sowie wir es als künstlerische Schöpfung, d. h. als Werk der Städtebauerin Architektur auffassen. Jedenfalls gestehen wir der dargestellten Person das Vorrecht zu, den einzigen Ort einzunehmen, wo eine vollständige Orientierung über die innere Gesetzmässigkeit der Platzanlage möglich ist, von wo aus allein der Betrachter den ganzen Umkreis beherrscht. Alle lebendigen Menschen werden dadurch in Wirklichkeit auf die Seite gedrängt, in die zweite Kategorie herabgedrückt, auf die transitorische Teilauffassung des

Platzes beschränkt. Der Platz selbst wird für sie zum Durchgangsraum, sie mögen noch so lange dort herumstehen; er wird zum Kreuzweg des Verkehrs auf den ein- und ausmündenden Strassen. Es sei denn, dass sie sich in der Vorstellung auf den überlegenen Standpunkt der Mittelfigur erheben, oder vielmehr noch über das Haupt der Statue hinaus, zur Vogelperspektive. In dieser Verbesserung, die wir soeben anbringen, prägt sich schon ein wichtiger Unterschied aus. Versetzen wir uns in die Statue, die menschliche Gestalt, so ziehen wir damit auch die feste Richtung ihrer Vorderseite wie ihrer Rückseite an; sie kann die Drehung um die eigne Axe nicht mitmachen, die der Lebende vollziehen würde. Erst der ideale Standpunkt darüber gewährt diese Beweglichkeit wieder. Das rein ideale Vorrecht, die Möglichkeit künstlerischer Auffassung des Platzes als Raumgebilde, geht also nicht verloren, wenn die Mitte tatsächlich durch ein Monument eingenommen wird, sie wird sogar betont, erleichtert, ja erzwungen durch diese Aufrichtung eines Mals an dieser Stelle. Ein solches Mal, — denken wir zunächst an irgendwelchen ringsum gleichmässig, d. h. polygonal oder gar cylindrisch behauenen Stein, oder an einen Obelisken; einen tektonischen Körper ohne figürliche Zutat und ohne jede Andeutung einer bevorzugten Vorderseite, — es ist ein krystallinisches allseitig gerichtetes Gebilde, wie der Platz selbst, und versinnlicht eben dadurch die allseitige Korresponsion mit der Umgränzung dieses Platzes. Es ist der verkörperte Ausdruck

des Verhältnisses, das, so simultan nur in unserer Vorstellung, zwischen dem menschlichen Subjekt und dem beharrlichen Raumgebilde ringsum existiert. Es erfüllt so die Forderung Hildebrands, der Platz müsse „als ein Ding vorgestellt werden, was seine künstlerische Existenzberechtigung nur in Bezug auf den Beschauer hat und von diesem (hier allerdings noch ganz abstrakten) Gesichtspunkt aus behandelt werden muss". Das Mal weist dem menschlichen Subjekt auf dem Platze den entscheidenden Punkt an, den idealen Standpunkt, der die Auffassung des Ganzen als Raumgebilde vermittelt.

Dies ist also der architektonische Standpunkt. Ihm entspricht auch durch die allseitige Beziehungsmöglichkeit ein andres vielleicht noch primitiveres Symbol: die aufgerichtete Stange mit dem runden Topf darauf. Es erinnert durch die Analogie dieser bekrönenden Form schon zwingender an den menschlichen Kopf, giebt indess den Körper darunter sozusagen nur in abstracto, doch aber das Wichtigste davon, das hier entscheidet, die Mittelaxe, das Höhenlot als Dominante. Und diese wird, wenn sie nur in richtigem Verhältnis zu der Umgebung auftritt, hier auch zur Dominante des Platzes. Die gleichartige Rundung des Topfes erhöht die Bedeutung des Korrelats nach allen Seiten ringsum, da poetische Phantasie willig ergänzend zu Hilfe kommt. Sowie wir statt dieses neutral gerundeten Topfes eine Gesichtsurne auf die Stange setzen, oder auf den Bauch des vorhandenen Gefässes ein Augenpaar malen, so wird die Analogie mit dem mensch-

lichen Kopf nicht nur bestimmter herausgefordert, sondern auch die Gränze der Tektonik überschritten. Die einseitige Orientierung durch die Herübernahme des Vorn und Hinten vom Menschenkopf bringt für die wirklichkeitsgemässe Auffassung zunächst auch das Bedürfnis der Drehbarkeit hervor, und insofern ist für den naiven Menschen der drehbare Topf auf seiner Stange „vollkommener", als der einseitig gerichtete festsitzende Kopf der Statue auf dem ebenso nach vorn gerichteten Körper. Denn der naive Mensch weiss poetische Illusion und anschauliche Darstellung noch nicht zu trennen.

Damit haben wir die beiden Bestandteile, aus denen ein solches Monument in der Mitte eines Platzes zu bestehen pflegt, den tektonischen und den figürlichen (im engern Sinne plastischen), Sockel und Statue, jeden für sich in ihrem innersten Gegensatz charakterisiert. Der Sockel sorgt, so lange er allseitig gerichtet, wie ein krystallinisches Gebilde behandelt ist, für die architektonische Auffassung des Platzes ringsum. Dieser stereometrische Untersatz leistet aber ausserdem der Plastik einen Dienst, indem er ihr menschenähnliches Gebilde, das den Eindruck eines organischen Wesens gleich uns hervorrufen will, doch über das Niveau des daherkommenden Beschauers hinaushebt und damit grade jene naive Verwechslung des Standbildes mit Unsersgleichen verbietet, die vom Kopfe wie vom Topfe die Drehbarkeit um die Vertikalaxe verlangt. Der Sockel weist also dem Beschauer den richtigen Standpunkt an, der ihn zur ästhetischen Auf-

fassung der Statue zwingt. Dieser Standpunkt liegt zunächst nur unter dem Niveau der Basis, auf der sich die Figur erhebt. Er ist auch nicht festgelegt, sondern ringsum verschiebbar. Auch der ästhetische Betrachter des rundplastischen Werkes mag um das Standbild kreisen, und hat, wie Hildebrand spottet, „vier Ansichten zu schlucken", ja vielleicht noch mehr, wie in den Tagen Berninis deren acht. Vor allen Dingen aber hat er nicht allein mit seinen Augen Wahrnehmungsakte von verschiedenen Seiten zu vollziehen, oder sich abzumühen, eine klare Gesichtsvorstellung zu gewinnen, sondern wieder einen Akt der reinen Vorstellung, wie beim Platze selbst, indem er alle wirklichen, für seinen eignen Körper möglichen Standpunkte rings um das Monument aufhebt und sich mitten hineinversetzt in die Vertikalaxe des Gebildes, in das Centrum des Gesamtkörpers, das wir Denkmal nennen. Versetzt er sich, auf dem eigenen Niveau verharrend, kraft seiner Vorstellung in den Sockel, so nimmt er zu dem Platz zunächst den architektonischen Standpunkt ein. Ueber seinem Niveau aber steht die Statue, ein zweites Subjekt, Seinesgleichen, nur mit dem Unterschied eben der Hinaushebung über die Bedingungen der Erdoberfläche, wie sie in Wirklichkeit für alle Körper auf dem Platze, vor allen für die Lebewesen wie der Beschauer, bestehen. Es ist ein Aufschwung, und zwar aus diesen Bedingungen menschlicher Leiblichkeit, aus der Befangenheit im Stoffwechsel und Allem, was er mit sich bringt, wie Notdurft und

Nahrung der geborenen Kreatur, wenn die Vorstellung nun aus der Höhe des Sockels hinaufsteigt auf die Basis der Figur und sich hineinversetzt in diese menschliche Gestalt. Dann ist die Gefahr allzu vollständiger Illusion überwunden, die Verwechslung mit der alltäglichen Menschennatur für dies Abbild abgestreift; immer aber ist es ein organisches Gewächs nach unserm Ebenbilde, in das die Vorstellung eingeht. Das heisst: der ästhetische Standpunkt, den wir mit diesem Akt der Selbstversetzung einnehmen, ist der plastische Standpunkt.

Die plastische Auffassung allein erschliesst uns die körperliche Entfaltung von der Mittelaxe aus, die durch den Kopf geht und das aufrechte Rückgrat darunter; sie lässt uns die Stellung der Gliedmafsen zu dem Rumpfe kraft unsers eignen Körpergefühls nachfühlen, und verstehen, was grade dieser festgehaltene Bewegungskomplex bedeutet, den die Künstlersprache das Motiv der Statue zu nennen pflegt. Unter dem plastischen Gesichtspunkt herrscht hier auch die organische Symmetrie mit der bestimmten Unterscheidung des Vorn und Hinten, zwischen denen die beiden Seiten, links und rechts, vermittelnd die organische Einheit aufrechterhalten, als deren Wahrzeichen uns am sichtbarsten jedenfalls der Kopf zu sprechen scheint. Die plastische Auffassung der Gestalt als organisches Gebilde beruhigt sich aber, jemehr sie von dieser summarischen Anerkennung der wirksamsten Kennzeichen zu der Versenkung in den ganzen Körper übergeht und die

Zusammengehörigkeit aller seiner Teile zum Ganzen nacherlebt, grade nicht bei der einen bevorzugten Vorderseite, sondern fordert auch die andern drei als mehr oder minder unentbehrliche Ergänzung. Je stärker die Richtung des Willens oder des Ausdrucks nach vorn betont, die Gliedmafsen und das Antlitz in lebhaftem Spiel zusammenwirken, desto entschiedener wird auch der Anspruch an die Rückseite, die Einheit des organischen Gewächses in seiner Selbständigkeit zu betonen, das Bestehen in ruhiger Beharrung als Einzelwesen gesichert darzutun, und desto notwendiger wird zwischen diesen Gegensätzen gesteigerter Bewegtheit und nachdrücklichen Zusammenhalts, zwischen Vorder- und Rückseite, die ausgleichende und überzeugende Verbindung auf der rechten wie der linken Hälfte des Körpers. Die vier Ansichten, die wir von einander sondern mögen, wenn wir uns darum bemühen, einigen sich aber nicht allein, indem sie auf dem Grunde des eignen Körpergefühls unvermerkt und notwendig zusammenfliessen, sondern werden auch in der Region geläuterter Vorstellungen sicher von der stillen Arbeit dieser zu einem Ganzen zusammengewoben, das in seiner überlegenen Synthesis auch Bewegungsvorstellungen und Gesichtsvorstellungen unter Aufhebung jeder quälenden Diskrepanz zu verbinden weiss.

Nur eine Schwierigkeit ist in den tatsächlichen Bedingungen eines weiten Platzes gegeben, der vom Bildwerk selber entgegengewirkt werden muss, damit der Verlauf dieser Vorstellungsreihe sofort richtig

einsetze. Die plastische Auffassung verlangt, wie wir uns gesagt haben, den näheren Standpunkt, den wir Körpern gegenüber einzunehmen pflegen, die der Sphäre unsers menschlichen Mafsstabes angehören, und dessen wir nicht entraten können, wo es gilt uns über das Verhältnis ihrer Grösse, ihres Volumens und ihrer sonstigen Beschaffenheit im Vergleich zu uns Rechenschaft zu geben. Stellen wir uns doch den Menschen selbst, auch wo er uns in weiter Ferne, also in sehr verjüngtem Mafsstab erscheint, stets in normaler Lebensgrösse vor. Ist nun der Platz mit dem Denkmal in der Mitte von beträchtlichem Umfang, so nimmt der Beschauer, der ihn soeben betritt, nicht den der Plastik eigentümlichen Standpunkt in angemessener Nähe ein, sondern einen entfernteren, von dem aus er zunächst nur ein Flächenbild der Figur empfängt. Nur wenn dieses sofort die richtige Gegenstandsvorstellung auslöst, d. h. die entscheidenden Merkmale der Menschengestalt vermittelt, und keine Verwechslung mit andern Dingen zulässt, vermag auch die ästhetische Auffassung von der Körpervorstellung auszugehen und alle Associationen unseres Körpergefühls wachzurufen, deren sie zur Auslegung des Bildes im plastischen Sinne bedarf. Deshalb gehört es zu den unentbehrlichsten Eigenschaften eines Standbildes unter freiem Himmel, dass es auch für weiten Abstand noch die Wahrzeichen der Form unseres organischen Leibes auf den ersten Blick erkennen lasse. „Diese Klarlegung kann durch eine deutlich sprechende Begränzung, durch ein Silhouettbild ge-

schehen. Das klare Silhouettbild ist das weitest tragende Gegenstandsbild. Aus dem Bedürfnis der Fernwirkung haben die Griechen meistens ein klares Silhouettbild zur Gegenstandsklärung gebraucht", bemerkt Hildebrand gelegentlich an andrer Stelle (S. 79) und hebt hervor, dass dies Verfahren bei Bronzewerken erstrecht notwendig ist, weil in Folge der dunkeln Farbe die innere Form zu schwach spricht. Sowie aber die innere Gliederung zu wirken beginnt, sind es die Gelenke, über die wir Rechenschaft verlangen. Für den Gesamtumriss wie für die Hauptgliederung wird es also auf die frappante Klarheit des Motivs ankommen, das uns mit einem Schlage in die Sphäre des persönlichen Daseins versetzt.

Nun aber bilden die Statue und der Sockel zusammen ein Ganzes, das ein Gesamtumriss umschreibt, und dessen beide Bestandteile sich demgemäss mit einander ausgleichen mögen, — sei es mehr im tektonischen Sinne nach Mafsgabe des Sockels, sei es mehr im plastischen Sinne nach Mafsgabe der Statue. Die stereometrische Grundform des Untersatzes wird auch den organischen Körper darauf im Sinne dieser gesetzmäfsigen Bildung beeinflussen und seine Bewegung in dem Umriss einer pyramidalen Bekrönung zusammenhalten, und zwar je weiter der Platz, je höher seine Umgebung, also auch das Mal in seiner Mitte. Unzweifelhaft hat die Architektur als Gestalterin des ganzen Raumgebildes das Recht, die Durchbildung des Monumentes im Einvernehmen mit ihrem Hausgesetz zu verlangen; denn es ist und

bleibt in erster Linie ein tektonischer, von allen Seiten sichtbarer Körper. Die Architeklur ist also nicht nur „ein blos dienendes Glied für die Plastik" (S. 97), indem sie den Sockel liefert, sondern sie leistet schon durch diesen Aufbau der Schwesterkunst einen viel höhern ästhetischen Dienst, wie ihn nur die Bundesgenossin zu leisten vermag, und wo immer der architektonische Standpunkt für das Verhältnis des Beschauers der mafsgebende bleiben muss, da bleibt sie die Herrin der Situation. Mit dem Zusammenhalt des Umrisses auch im Standbild, den sie verlangt, kann aber auch der Plastiker nur einverstanden sein unter freiem Himmel, wo das Licht in der Höhe sonst so leicht die Formen aufzehrt, sobald sie sich vereinzeln, wo also nur die Masse sich behaupten kann; — vorausgesetzt bleibt freilich, dass dadurch sein Hauptanliegen die Kenntlichkeit der Gestalt als Ebenbild des Menschen nicht leide.

Das Verhältnis zwischen dem menschlichen Subjekt und dem Platze ändert sich jedoch mit der abnehmenden Grösse, indem sich der Abstand zwischen Monument und Umgebung ringsum den Bedingungen wenn auch immer noch grosser Innenräume nähert. Je niedriger die Bauwerke oder die sonstige Einfassung umher, desto weniger braucht auch das Mal in seiner Mitte über die Köpfe der Vorübergehenden hinaufzusteigen; desto absehbarer bleibt die Höhe der Figur. Nicht allein das Auge vermag sich eingehender auf die Einzelheiten der Form und des Ausdrucks einzulassen, sondern das organische

Gebilde rückt auch der Tastregion des Betrachters näher und gestattet damit dem Körpergefühl, sich vertraulicher einzuleben, als wenn es sich bei der summarischen Erscheinung aus der Ferne mit ein paar entscheidenden Merkmalen und energisch herausgetriebenen Hauptzügen bescheiden muss. Je stärker dies Mitgefühl mit dem gleichorganisierten Wesen dort oben durch die Annäherung an die lebenden Besucher sich geltend machen kann, desto grösser wird das Anrecht des plastischen Standpunktes neben dem architektonischen. Rücken die Bauwerke der Umgebung, auch nur einzelne, dem Monument so nahe, dass wir auch sie nicht überwiegend als fortlaufende Wand in einer Reihe, sondern als Einzelkörper aufzufassen veranlasst, oder durch Gruppen von solchen erst zur innern Umgränzung des Platzes übergeleitet werden, so wird sogar die Plastik die vollberechtigte Herrin der Situation in dem innern Umkreis der tektonischen und der specifisch plastischen Körper, die dort den Gesetzen der unorganischen, hier der organischen Natur gemäfs vorgestellt sein wollen. Und zwar, je mehr diese tektonischen Körper durch die plastische Ausarbeitung ihrer Bauglieder „durchorganisiert“ sind, desto mannichfaltiger wird auch die Verwandtschaft mit dem Standbild sich gestalten. Das heisst, auch der allseitig gerichtete Sockel wird sich dem Einfluss des organischen Wesens darauf nicht entziehen. Er mag sich durch weichere Profile und Kurven im Aufstieg den Umriss- und Bewegungslinien des menschlichen Körpers beträchtlich

nähern. Der Unterschied des Vorn und Hinten, der in der Statue vorhanden ist, mag sich gar auf den Untersatz ausdehnen. Und diese Bevorzugung einer Vorderseite wird um so leichter und berechtigter sich einstellen, wenn die Form des Platzes schon eine Hauptaxe vorwalten lässt, d. h. sich dem Oblongum nähert und durch die Richtung des Verkehrs mehr als Fortsetzung einer, sich zeitweilig nur verbreiternden, Strasse, denn als Sammelplatz zu längerem Aufenthalt erscheint. Verlangt aber dieser Verkehr auch die Rücksicht auf die entgegengesetzte Richtung, also auf die zuströmenden Menschen, die das Mal zuerst von der Rückseite des Standbildes gewahren, so wird unter der Vorherrschaft plastischer Auffassung bei den sonstigen Verhältnissen auch das Bedürfnis gespürt werden, an dieser ruhigeren Rückseite der Figur lebendigen Ersatz zu schaffen, und je weniger sie selber einen Zuwachs an Bewegung vertragen mag, getrost am Sockel die Ergänzung zu bieten, — lassen wir vorerst dahin gestellt, ob dies in starkem Relief oder in voller Rundplastik geschehen könne.[1])

Damit aber berühren wir schon einen andern Anspruch des vorübergehenden Betrachters, der wieder durch eine andre Grundform des Platzes vollends hervorgetrieben wird. Wenn die Hauptaxe

---

1) Damit man aber dies Offenhalten der Moglichkeiten nicht als Verteidigung aller modernen Lösungen auslege, muss ich schon hier erklären, dass ich mit Hildebrands Verurteilung des Grabmals von Canova (S. 95 f.) ganz übereinstimme, eben weil die Idee nur als Relief künstlerisch befriedigend ausgestattet werden konnte.

des Verkehrs nicht mit der Hauptaxe des Platzes zusammen fällt, oder wenn die Hauptader in der Mitte der einen Langseite des Oblongum mündet, während die gegenüberliegende Parallelseite geschlossen, keinen nennenswerten Durchgang gestattet, dann überwiegt die Breitenausdehnung, und die Aufforderung, auch während die Menge sich nach beiden Seiten verteilt schon, zu ruhigerem Verweilen wird fühlbar. Das Monument, das in der Mitte eines solchen Breitenplatzes steht, mit dem Hintergrund von Baulichkeiten in mäfsigem Abstand, oder deren zwei inmitten der seitlichen Abschnitte links und rechts von der Richtungsaxe des Zugangs, sie alle unterliegen nun auch andern Bedingungen. Dem Betrachter wird ein fester Standpunkt, mehr oder minder zwingend schon durch die Verhältnisse des Platzes, dem Monument gegenüber angewiesen. Sein verweilendes Schauen umfasst Körper und Raum zugleich; Bildwerk und Hintergrund gehen zu einem Gesichtseindruck zusammen, wie ein Bild.

Nun erst sind wir auf dem Standpunkt angelangt, den Hildebrand seiner Betrachtung zu Grunde legt. Dies aber ist weder der architektonische noch der specifisch plastische Standpunkt, sondern seinem Wesen nach, so lang er fest bleibt, sicher der Standpunkt der malerischen Auffassung[1]. Jetzt stellen wir den umgebenden Ausschnitt des Platzes, den der Hintergrund abschliesst, eben nur

1) Vgl. hierzu Heft II dieser Beiträge p. 15 ff. und Beispiele in Rom, S. 234. 240 ff.

als „gesehen“ vor und verlangen seine künstlerische Behandlung mitsamt dem darinstehenden Monument „von diesem Gesichtspunkt aus“, d.h. als Bild. Aber es ist doch nicht zu läugnen, dass diese gemeinsame Behandlung, die über Beides hingeht, schon die Existenz des Platzes als Raumgebilde, d. h. als architektonische Schöpfung, und die Existenz des Standbildes als Körper, d. h. als plastische Schöpfung, voraussetzt und nur darauf ausgehen kann, beide Faktoren unter sich auseinanderzusetzen resp. miteinander auszugleichen, beide nach den Forderungen einer dritten Instanz, des „ruhig schauenden Auges“, im Sinne der Bildwirkung zu modificieren, gleich gut, ob dies bei der Entstehung schon oder erst nachträglich — wenigstens für den Platz gewöhnlich erst dann — geschehen könne.

Damit erst wäre „der Bann der isolierten Rundplastik“ aufgehoben, den Hildebrand als einen unglaublichen Zustand der modernen Denkmalstiftung geisselt, weil „ihr jeder Anschluss an Architektur, an irgend eine Situation verboten sei, wie in Einzelhaft, — die reine Sträflingsarbeit!“ — „Das, was aber der Kunst immer neues Leben zuführt und sie immer freudig macht, ist die neue Situation.“ Die gegebene Situation der Wirklichkeit, — sei diese durch die Natur entstanden und den Zufall, oder durch menschliche Ordnung also durch die Schwesterkunst Architektur geschaffen, — „zu einer künstlerischen Gestalt weiter zu formen, führt immer zu Neuem innerhalb der künstlerischen Gesetze.“

Nach unsrer obigen Betrachtung muss es jedoch

klar sein, dass dieser Ausgleichungsprocess zwischen einer vorhandenen Situation und einem neu hinzukommenden Bestandteil, zwischen Architektur und Standbild, oder die Weiterformung beider zu einer künstlerischen Erscheinung, wie Hildebrand sie im Auge hat, nicht mehr vom architektonischen Standpunkt aus das Ganze des Platzes umfasst, sondern nur eine Teilbehandlung ist, die sich allein auf den Hintergrund des Monumentes, oder auf den Ausschnitt in seiner Nachbarschaft mit erstreckt, soweit es gewissermafsen eingerahmt wird. Diese Weiterformung zu künstlerischer Gestalt geschähe dann vom plastischen oder vom malerischen Standpunkt aus, die wir unterscheiden, während Hildebrand nur einen und den selben, der bildenden Kunst, der Malerei und Plastik gemeinsamen erkennt.

Der Unterschied liegt unsres Erachtens eben darin, ob die Körpervorstellung, von der die Plastik ausgeht, das Übergewicht behält, oder ob dem gemeinsamen, die Körper in sich aufnehmenden Raume die Macht einer sie alle beeinflussenden Sphäre zugestanden wird, also die Bildvorstellung die Oberhand bekommt. Wie wir am Schluss des vorigen Kapitels ausgeführt, zieht die statuarische Kunst den umgebenden Raum nicht mit in ihre Behandlung hinein, macht ihn nicht ausser und neben ihrer plastischen Gestalt zum Gegenstand der Darstellung. Es kann sich, wo dies verlangt wird, also nur um einen Übergang in andere Bedingungen handeln. Es ist ein weiteres Problem der Form.

Nachdem wir so die verschiedenen Möglichkeiten, dem Platz mit seinem Monument künstlerisch beizukommen, mit Hülfe strenger Unterscheidung dreier dabei entscheidender Standpunkte nachgewiesen, und uns bemüht haben, die architektonische, die plastische und die malerische Auffassung streng auseinander zu halten, drängt sich die Frage nach befriedigendem Ausgleich zwischen diesen gesonderten Ansprüchen auf. Wie ist überhaupt eine einheitliche Lösung des Problems für alle denkbar?

Stellen wir uns neben das Monument, so erfassen wir den Platz ringsum als Raumgebilde, als architektonische Schöpfung. Das Kunstwerk in seiner Mitte wirkt neben uns nur als Mal, als tektonischer Körper, wie die Säule des Tempels, wenn ich neben ihr auf dem Stylobat des Peristyls, im Intervall der Reihe stehend, hinausschaue ins Land. Ein Körper rechts, ein Körper links neben mir kommt zum Gefühl; aber seine Ausgestaltung kommt nicht voll in Betracht, ob stereometrisch regelmässig, ob organischer nach unserm Ebenbild. Drehe ich doch dem Monument bei der Umschau über den Platz ebenso unbedenklich den Rücken, so dass es nur als Rückhalt, als fester Ausgangspunkt der räumlichen Orientierung noch hinter mir gefühlt werden mag. Seine Form ist gleichgiltig: ein Prellstein wirkt ebenso wie ein Obelisk, und ein Standbild nicht mehr, sobald sich mein Blick von ihm abgezogen und gegen die Weite hinaus gerichtet hat. Je mehr ich aber auf einem dieser Standpunkte des innersten Umkreises verweile, und, statt ringsum zu blicken, im

Ausschauen der einen, vor mir liegenden Seite des Platzes ausruhe, desto mehr beginnt die begränzende Häuserreihe drüben, oder welche Körpermassen sonst dort gegenüberstehen, sich als Flächenbild geltend zu machen, desto fühlbarer wird der Übergang vom architektonischen zum malerischen Schauen.

Wende ich mich dagegen um, auf das Monument zu, so fällt mir der plastische Körper zuerst ins Auge, und das plastische Sehen, das Abtasten der Form mit den Blicken tritt in sein Recht. Vom Sockel steigen wir auf die Höhe des Standbildes, und im Streben, die Bildung des organischen Geschöpfes vollends durchzufühlen, erweitern wir den Abstand vom Male, bis wir es ganz überschauen. Der Umkreis dieses Abstandes wird uns wol durch eine horizontale Abstufung ringsum schon vorgezeichnet, durch Einfriedigung des unbetretbaren innersten Bezirks noch zwingender anheimgegeben. So nehmen wir von diesen Gränzen her die vorgesehenen Ansichten der Statue nach einander auf. Aber diese Entfernung ist immer noch relativ gering. Es ist kein Fernbild, das sich darbietet, wie das der Malerei. Es fehlt vor allen Dingen die feste Umrahmung an den Seiten der Figur, und vollends oben darüber. Es ist also keine Bildansicht, die in diesen Gränzen ihrer Ausdehnung auch die Bildeinheit als Forderung erhübe, wie beim Werk des Malers.

Wird aber die Entfernung noch grösser, kommen wir also von der äussersten Umgränzung des Platzes her, durch eine der einmündenden Strassen etwa, zum ersten Anblick des Standbildes, so macht sich

der Platz als Raumgebilde jedenfalls neben dem monumentalen Körper geltend, — je weiter er sich ausdehnt, desto überlegener gar als umfassende Grösse. Dann ordnet sich das Standbild wieder ein in die Umgebung, wird ein Teil der Gesamtheit, die wir als Bild sich vor uns ausbreiten sehen. Dann aber kommt seine Wirkung als plastische Schöpfung zu kurz. Es gewinnt sie erst wieder, Schritt für Schritt, indem wir uns nähern, bis zu dem Umkreis des geheiligten Bezirkes, der auf dem gemeinsamen Boden schon dem durchlaufenden Verkehr entzogen ward, oder von unserm Auge leicht als die Schwelle des plastischen Genusses gefunden wird. Der Abstand ist nah genug auch für tastendes Sehen, aber schon entfernt genug, um die wirkliche Auseinandersetzung mit unsern Tastorganen oder gar Druck und Stoss unsers Leibes nicht mehr herauszufordern. Die ästhetische Aufnahme des Kunstwerks, das die Plastik geschaffen, vollzieht sich mit Hülfe unsrer Augen allein; aber die ästhetische Aufnahme des Kunstwerks, das die Architektur geschaffen, braucht als Hülfe jedenfalls die Ortsbewegung unseres Leibes. Und das Monument, das durch die Aufstellung auf dem Platz zu einem Bestandteil dieses Raumgebildes geworden, appelliert als Körper in der architektonischen Schöpfung jedenfalls, wie der Sockel unter der Statue selbst, an die nämliche Hülfe vom lebendigen Subjekt, und damit zugleich an die Erfahrungen des eigenen Leibes, an die Grundlagen unserer räumlich körperlichen Orientierung innerhalb der Tastregion, die uns umgiebt.

An der Gränze, wo wir uns über diese hinausheben, liegt das gemeinsame künstlerische Problem, um das es sich handelt. Aber wir dürfen nie vergessen, dass wir zu diesem Aufschwung des reinen Schauens eben der festeren Unterlage bedürfen, die dabei gleichsam als Sprungbrett dient, also sicher vorhanden sein muss.

Das Gemeinsame für alle möglichen Standpunkte der künstlerischen Verarbeitung ist nicht, wie Hildebrand meint, die Bildvorstellung, sondern allein der Vollzug der Tiefenbewegung, die auch ohne einrahmende Begränzung, wie das Bild sie fordert, im freien Raum des Platzes, in der ganzen Weite unseres natürlichen Sehraumes sich ausdehnen kann. Im Vollzug der Tiefenbewegung vollzieht sich die ästhetische Aufnahme des Raumes und der Körper überhaupt, durch sie erst wird das Werk des Künstlers zum Erlebnis des Betrachters. So weit hat Hildebrand das Richtige sicher gefühlt, wenn er sie als Vehikel der Einheit erkennt; aber seine Verwechslung des plastischen Problems mit dem malerischen des Fernbildes brauchen wir deshalb noch nicht mitzumachen.

Das Geheimnis liegt in der Entstehung der dritten Dimension für den Menschen selber beschlossen. Ortsbewegung und Tasterfahrung, die Auseinandersetzung mit den Dingen um uns her im nächsten Umkreis unserer Tastregion, sind die Grundlage, auf der auch der Anspruch des Auges auf eine weitere Konsequenz der Raumtiefe über die Gränze dieser Region hinaus erwächst. Bei der

Ortsbewegung auf unsern Füssen nehmen wir ja das Raumvolumen unseres Körpers mit von Ort zu Ort, wie die Schnecke ihr Gehäuse. Deshalb geben wir auch unserm körperlichen Ebenbild, der Statue, ihr zugehöriges Raumvolumen mit als ihren ästhetischen Raum und anerkennen dies unsichtbare Gehäuse als Gränze des isolierten Gebilds. Durch kontinuierliche Wiederholung unseres Raumvolumens entsteht ja Schritt für Schritt auch das Raumgebilde, das der Mensch als sein Gehäuse, seinen Spielraum um sich herstellt: die architektonische Schöpfung. Ihre natürlichste Maſseinheit ist das eigne Raumvolumen des Menschenleibes selber. Bei unsrer Ortsbewegung auf dem gemeinsamen Boden hin nehmen wir aber noch ein weiteres Raumvolumen mit, unsere Tastsphäre, die sich ringsum ausdehnt, soweit unsere Arme reichen. Auf diesen Umkreis beschränkt sich die nächste grundlegende Auseinandersetzung mit den Dingen der Aussenwelt, in ihm erwachsen die Grundbegriffe unsrer räumlichen Orientierung, also auch die Elemente der dreidimensionalen Auffassung. Hier objektivieren sich die beiden ersten Dimensionen; die Höhe als Merkmal jedes Objekts neben uns, ausser uns; die zweite Dimension als Weite über unsern eignen Leib hinaus, also auch sie neben uns, dann ausser uns. Der Gegenstand, der ausser der unentbehrlichsten Eigenschaft der Höhe auch noch Breite hat, drängt uns diese Ausdehnung, so lange wir nicht sehen, nur auf, wenn wir mit unsern tastenden Händen daran nach beiden Seiten hinausfahren, oder aber, indem wir mit unserm ganzen

Körper also in Ortsbewegung daran entlang gleiten. So wird aus der Breite schon im Vollzug nach einer Richtung die Länge, d. h. indem wir die gewohnte Vorwärtsbewegung darauf anwenden. Und diese Vorwärtsbewegung ergiebt eigentlich die dritte Dimension, die vor uns liegende Tiefe. Weil wir gewohnt sind, vorwärts zu gehen, vorwärts zu tasten nach etwa entgegenstehenden Hindernissen auf dem Wege, die wir als Gegenstände anerkennen müssen, eben weil sie uns Widerstand leisten, ebendeshalb postuliert auch das Auge, sowie es über den Wirkungskreis der Tastorgane hinaus als weiteres Hülfsmittel der Orientierung hinzukommt, die weitere Erstreckung in der nämlichen Richtung, vor uns hin. Die dritte Dimension geht also immer vom Subjekt aus und bleibt als Bewegung nach vorwärts auch im Schauen fühlbar; deshalb erleben wir in ihr erst die bis dahin zweidimensionale Auseinandersetzung der Gegenstände vor uns in vollem räumlichen Sinne. Deshalb übersetzen wir Alles, was wir ermessen wollen, in die Richtung vor uns her, selbst die Ausdehnung in der Breite, die quer vor uns zu liegen scheint, indem wir sie von einem Ende bis zum andern mit unserm Blick verfolgen, sie absehen, indem wir uns punktuell an den Anfang versetzen und den Weg des Punktes in der Linie durchmachen wie eigene Ortsbewegung unsres Leibes nach vorn zu, auf das Ziel hin.

Deshalb müssen wir auch jedes räumlich-körperliche Kunstwerk, also den Platz als Raumgebilde der Baukunst, wie das Standbild darauf als Körper-

gebilde der Plastik, im Vollzug der Tiefenbewegung erst an uns erleben, um es geniessen zu können. So erklärt sich psychologisch als natürlicher Akt, was der Künstler fordert: wir sollten alle Raum- und Körperwerte von vorn nach hinten ablesen. Die Tiefenbewegung, die von uns ausgeht und nach vorwärts dringt, entspricht also dem innewohnenden Bedürfnis des menschlichen Subjekts, ist ein Anspruch der ästhetischen Aufnahme als solcher. Aber diese Tiefenbewegung, wenn sie im reinen Schauen schon zum Erlebnis werden soll, setzt, ebenso im Objekte selbst einen bestimmten Grad des Widerstandes, d. h. die konstitutiven Eigenschaften kubischer Körperlichkeit ausser uns voraus; denn sonst könnte die psychische Dynamik des Erlebens und Geniessens nicht entstehen. Die Gegenstände, an denen unser Blick, die Tiefe postulierend, entlang gleitet, müssen sich fühlbar an ihrem Ort im Raum behaupten, und zwar nicht nur zweidimensional als Silhouetten, etwa wie ausgeschnittene Pappdeckel und Kulissen auf der Bühne, nicht flach erscheinen, obgleich sie kubisch sind, sondern eher umgekehrt, womöglich kubisch wirken, selbst wenn sie flach sind; denn was bedeutet der Ausdruck „entlang gleiten", den der Künstler selber wählt, anders, als den Vollzug der Bewegung an einer Gränze hin, die sich wie die Richtung des Vorwärtsdringens selber in der dritten Dimension erstreckt, grade in der Tiefe selbst eine Reihe von Intensitätswerten, steigenden und wieder absetzenden Widerstands im Nacheinander geltend macht?

Im Ausgleich des objektiven Entgegenstehens, ja Entgegendringens und des subjektiven Vorwärtsdringens zum fühlbaren Vollzug des Tiefendranges, darin liegt die Einheit der Lösung für das künstlerische Gesamtproblem, das den ganzen Raum des Platzes als „ideelle Raumeinheit" und die volle Körperlichkeit des Standbildes darin umspannt. Ob für den schweifenden Blick oder das ruhige Schauen, es ist ein rhythmischer Verlauf der Bewegung, und die Lösung des künstlerischen Problems ist Eurhythmie der Raum- und Körperwerte für das menschliche Subjekt.

Gehen wir zur Klärung weiterer Möglichkeiten zunächst zur Betrachtung der isolierten Rundplastik im Innenraum über. Mannichfaltige Vermittlungen liegen zwischen dem Platz unter freiem Himmel und dem geschlossenen Innenraum. Ein Binnenhof nähert sich schon den Verhältnissen eines grossen Sales, indem er noch immer Licht und Luft der Aussenwelt teilt; die Cella eines Hypäthraltempels drängt diese Bedingungen schon sehr in die Enge; Galerien, deren Arkaden sich ins Freie öffnen, verbinden die Beleuchtung unter freiem Himmel mit den dämpfenden Schatten ihrer Wölbung oder Decke. Der geschlossene Innenraum aber bietet je nach der Anlage die verschiedensten Grade der Helligkeit und nicht selten mehr als eine Richtung der Lichtzufuhr, die den Charakter bestimmen und bei der An-

bringung jeglichen Bildwerks in Betracht kommen müssen.

Die Kunst des Bildners übernimmt wol auch hier wie am Aussenbau „die Rolle von Füllungen oder Krönungen des architektonischen Ganzen und wird zu einem architektonischen Teil desselben," wie Hildebrand sich ausdrückt. Ihre Beiträge zum Ganzen gehören also in die nämliche Region wie die Bauglieder, die Säulen und Pfeiler, die Arkaden und Simse selbst, nur dass diese abstrakter gebildet sind und in ihrer Grundform die Darstellung organischer Geschöpfe als Ganzes vermeiden. Wir nennen deshalb dies ganze Gebiet, das den Gesetzen der Architektur unterworfen ist, tektonische Plastik, oder gar Bauskulptur.

Ausserhalb dieses notwendigen Zusammenhanges mit der Raumbildung und der plastischen Organisation ihrer Glieder kann indessen der Innenraum noch zur Aufstellung plastischer Bildwerke dienen, die als solche den Anspruch selbständigen Bestehens erheben und damit in erster Linie nicht vom architektonischen, sondern vom echt plastischen Standpunkt aufgefasst sein wollen. Es ist die ästhetische Betrachtung organischer Lebewesen, die sie erheischen und mit Recht verlangen dürfen. Durch ihre Aufstellung im architektonischen Raumgebilde jedoch geraten sie in ein Verhältnis zu diesem, dem Innenraum, gleich dem Menschen, der darin eingeht oder darin wohnt. Mehr als das Ganze jedoch ist es die nächste Nachbarschaft, die an ihrer festen Stelle eine Beziehung zu ihnen gewinnt, — sei es

nur als Folie, von der sie sich abheben, oder als Hintergrund, der zu ihnen zu gehören scheint, sei es gar von mehreren Seiten, oder endlich als Ausschnitt aus dem Ganzen, der sie wie ein Hohlraum mit offener Vorderseite oder gar als vollständiges Gehäuse umgiebt. Da scheiden sich wieder die verschiedenen Standpunkte. Der architektonische fasst sie nur als Körper im ganzen Innenraum auf und fragt, wie weit sie den Gesamteindruck der Raumschöpfung als solcher alterieren, oder sich künstlerisch, d. h. architektonisch mit diesem umgebenden Raumgebilde auseinandersetzen. Sowie es sich um Teilauffassung gegenüber dem Raumganzen handelt, nur ein Ausschnitt des Innern mit in Rechnung kommt, so treten die andern Standpunkte in ihr Recht. Unserer Überzeugung nach ist eben der specifisch plastische der nähere Standpunkt, immer geneigt das Bildwerk als Einzelgebilde oder Gruppe zu isolieren, der specifisch malerische Standpunkt dagegen der umfassendere, auf den Raumausschnitt zuerst und dann erst auf die Körper als Bestandteile darin gerichtete, d. h. entferntere. Auch der Architekt selber vermag sie einzunehmen: als Tektoniker ist ihm der plastische, als Raumschöpfer der malerische ja leicht zugänglich, zumal da, wo es sich auch um farbige Gesamtwirkung handelt.[1])

Er wird die Bildsäule, die in seinem Raum aufgestellt wird, zunächst nicht anders betrachten als

1) Vgl. hierzu Max Klinger, Malerei und Zeichnung. 3. Auflage. S. 18 ff. und Heft I dieser Beiträge S. 85 ff.

die Säule oder ein anderes tektonisches Gebilde, nur dass sie nicht als dienendes Glied sich der Ordnung des Aufbaues selber einfügt, sondern frei aufragend auch etwas für sich bedeuten will. Aber die Wahrzeichen des organischen Geschöpfes, der Menschengestalt mit all ihrem Anspruch an das lebendige Gefühl, sind doch ein neuer Faktor, der diese Zutat zu seinem Raum in die Kategorie des Bewohners treten lässt, und da begegnet sich die Auffassung mit derjenigen der plastischen Kunst. Das Standbild des Menschen, oder gar eines Gottes, misst den Raum nach dem Mafsstab seines eigenen Körpers. Man denke sich den olympischen Zeus, wie er in seinem Tempel tronte, und daneben die vornehme Römerin oder einen von den Komödiendichtern auf ihrem Stul im zugehörigen Sale, und versuche die Bildwerke miteinander auszutauschen, um auch des Unterschieds inne zu werden, den ihre Wirkung auf die Räumlichkeit mit sich bringt. Das liegt aber nicht allein an Kolossalität und Normalgrösse, sondern auch an der dynamischen Äusserung des Charakters.

In dem Mittelpunkt oder überhaupt in der Richtungsaxe des Innenraumes vertragen wir ein tektonisches Gebild mit seiner allseitigen Richtung oder unpersönlichen Neutralität auch eher, als eine Statue von einigermafsen menschlicher Proportion. Und zwar wird dieses Gefühl um so stärker sich geltend machen, je mehr der Raum zum lebendigen Verkehr, zum Wohnen gar bestimmt ist. Ward die Halle selbst für die Lebenden geschaffen, so müssen

auch die Bildwerke aus der Mittelregion, aus dem Bannkreis der Lebensaxe weichen. Damit aber rücken sie naturgemäss aus den Bedingungen der isolierten Rundplastik heraus, die wir vorerst allein betrachten, und treten in die Wandregion, die ihren Einfluss, wenn auch nur als Folie, auf sie ausübt.

Sowie wir aber in dem näheren Umkreis des Bewohners, den solch ein Innenraum darbietet, die Bildwerke unter das Menschenmafs verkleinern, so mindern sich auch alle Ansprüche der Körper als Unsersgleichen, und sie stören nicht mehr.

„Im geschlossenen Raum, wo der Standpunkt ein näherer ist, sagt deshalb auch Hildebrand, wird die Sachlage eine andere (als unter freiem Himmel). Hier kann die innere Form den Gegenstand verdeutlichen“ (S. 80). „Bei geringerer Distanz besitzen wir ein kleineres Sehfeld, und da es nach dem Rande zu verschwommen ist, und seine Kraft im Centrum liegt, so darf das, was den Gegenstand verdeutlicht, nicht am Rande, sondern muss nach der Mitte des Sehfeldes zu liegen. Das Mittel der klaren Silhouette verlangt einen weitern Standpunkt, wo wir sie leicht überblicken können. In der Nähe aber, wo die Figur mehr und mehr das ganze Sehfeld einnimmt oder gar überragt, dürfen wir nicht der Auskunft, welche die Begränzung uns giebt, benötigen, sondern wir müssen umgekehrt sie entbehren können. Das hat dazu geführt, in solchem Fall die Begränzung möglichst ruhig eine Gesamtmasse umschliessen zu lassen“, damit die Figur desto einheitlicher er-

scheine. „Der näher angenommene Standpunkt spricht sich deshalb in der Gestaltung der Figur dadurch aus, dass das Silhouettbild zu einer ganz beruhigten allgemeinen Begränzung wird.“

„Bei den Bronzen, bei denen die Innenformen niemals so deutlich reden, um die Silhouette entbehren zu können, treibt der künstlerische Instinkt dazu, den Mafsstab soweit zu verkleinern, dass die Silhouettwirkung noch klar ins Sehfeld falle. Die Bronze als Silhouettbild verlangt für den nahen Standpunkt einen kleinern Mafsstab als die Marmorfigur von geschlossener Begränzung.“

Aus allen diesen lehrreichen Beobachtungen Hildebrands selbst geht aber hervor, dass der eigentlich plastische Standpunkt, für den es auf die volle Ausdrucksfähigkeit der Körperform ankommt, eben im näheren Umkreis gesucht werden muss und nicht jenseits der Distanzschicht, von der unser Auge nur an sich flächenhafte Bilder empfängt; denn die Entfernung ist es immer, im Freien wie im Innenraum, die Gegenmafsregeln erheischt.

Rücken wir dagegen auf den entfernteren Standpunkt, den Hildebrand allein als den künstlerischen anerkennen will, so erscheint uns, solange wir im Innenraume selber bleiben, immer nur ein Teil mit seinen plastischen Bildwerken darin als ein Raumganzes für sich, wie der Architekt und der Maler es anzuschauen gewohnt sind, und von denen wenigstens der Erstere gefragt sein will, wie weit er dem Bildhauer gestatten kann, die umgebende Situation seines Bildwerks mit in seine künstlerische Be-

handlung hineinzuziehen. Unser Führer selbst zeigt uns freilich den Weg, wie wir diesen Gesichtseindruck des Raumausschnittes mit Bildwerk wieder in einen eminent bildnerischen verwandeln können, indem wir ihn nicht als Raumgebilde, wie der Architekt, nicht als Bildraum, wie der Maler, auslegen, sondern als Gestaltungsraum, dessen Charakter wir oben darin gesucht haben, dass er mit bildnerischen Bewegungsvorstellungen durchdrungen und mit deren Niederschlag, der plastischen Gliederung, durchsetzt sei.

„Unter einem Raumganzen verstehen wir den Raum als dreidimensionale Ausdehnung," schreibt Hildebrand, »das nach den drei Dimensionen sich bewegen können oder bewegen« unserer Vorstellung; sein Wesentliches ist die Kontinuität. Stellen wir uns deshalb das Raumganze vor wie eine Wassermasse, in die wir Gefässe senken und dadurch Einzelvolumina abgränzen als die bestimmten geformten Einzelkörper, ohne die Vorstellung der kontinuierlichen Wassermasse zu verlieren." Dieses Raumganze müssen wir uns also vorstellen „als einen Hohlraum, welcher zum Teil durch die Einzelvolumina der Gegenstände, zum Teil durch den Luftkörper erfüllt ist.[1] Er existiert nicht als ein von aussen begränzter, sondern als ein von innen belebter." Wir könnten Hildebrands Absicht

1) S. 34 lautet es allerdings „so müssen wir vorerst dieses Naturvolumen plastisch vorstellen als einen Hohlraum", sollte jedoch wol richtiger „stereometrisch" heissen.

vielleicht noch damit zu Hülfe kommen, dass wir uns den Innenraum selbst zunächst möglichst abstrakt, etwa als Raumgebilde von Glaswänden, d. h. als gläsernes Parallelepipedon, oder auch mit einer vollends offenen Seite nach vorn, wie in kleinerm Mafsstab eine krystallene Puppenstube dächten; denn an einem Bauwerk kommt für den Menschen im Innenraum nicht sowol die äusserliche Begränzung in Betracht als vielmehr die Beschaffenheit der innern Gränzen, d. h. der Wandflächen, der Decke, des Fussbodens in ihrer Undurchsichtigkeit, Färbung und stofflichen Wirkung sonst, und grade diese Begränzung nach aussen für das Auge gilt es aufzuheben für das Verfahren, in dem wir dem Führer folgen.

„Wenn nun die Begränzung oder Form des Gegenstandes auf sein Volumen hinweist, so ist es möglich, durch die Zusammenstellung von Gegenständen die Vorstellung eines durch sie begränzten Luftvolumens zu erwecken. Denn im Grunde ist die Begränzung des Gegenstandes auch eine Begränzung des ihn umgebenden Luftkörpers. Es frägt sich alsdann, wie die Gegenstände angeordnet werden, damit die Bewegungsvorstellung,[1]) welche durch sie angeregt wird, nicht ver-

1) Bewegungsvorstellungen beruhen aber, nach Hildebrand S. 10, auf dem abtastenden Sehen vom nahen Standpunkt und bilden das Material des Form-Sehens und Form-Vorstellens; sie sind keine Gesichtsvorstellungen. Und die Intention, Bewegungsvorstellungen anzuregen, die hier vorausgesetzt wird, entspricht demnach sicher dem Interesse des plastischen Formgefühls.

einzelt bleibt, sondern fortgeleitet wird und, sich mit einer andern verbindend, weiter und weiter nach allen Dimensionen hin den allgemeinen (= gemeinsamen) Raum durchwandert, so dass wir an der Hand solcher Bewegungsvorstellungen das ganze Volumen oder den allgemeinen Raum durchleben und als Ganzes und Lückenloses auffassen. Es handelt sich also darum, mit den Gegenständen einen Gesamtraum aufzubauen, sozusagen ein Bewegungsgerüst zu schaffen, welches, obschon durchbrochen, uns dennoch ein kontinuierliches Gesamtvolumen deutlich macht. Dadurch wird der Einzelgegenstand zu einem Bauteile und erhält seine Stelle im Hohlraum aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Raumentwicklung und seiner Fähigkeit, die Raumvorstellung zu erwecken und weiter zu leiten."

„Soweit haben wir uns diesen Gerüstbau plastisch klar gemacht," schliesst Hildebrand diese wichtige Darlegung. Richtiger dürfte er allerdings vorerst den Ausdruck „tektonisch" statt plastisch brauchen, da er von Bauteilen redet, bei denen es zunächst noch unentschieden bleibt, wie weit sie sich den Formen der organischen Natur nähern oder wirklich plastische Bildwerke im engern Sinne darstellen. Das Wichtigste an dem geschilderten Verfahren ist aber das beiden Kategorieen Gemeinsame, die Körperlichkeit dieser Gegenstände, und das Ausgehen der ganzen künstlerischen Ökonomie von diesen plastisch-tektonischen Körpern, durch deren Anordnungen im Verhältnis zu einander die Vorstel-

lung des mit ihnen besetzten Gestaltungsraumes gewonnen wird. Es ist dies der umgekehrte Weg, den die Architektur als Raumschöpferin einschlägt, und wird zum Unterschied von diesem Hervorgehen des ganzen Processes aus der Raumvorstellung selber, am besten als tektonisches Verfahren, tektonischer Aufbau bezeichnet. Es ist der zweite, der Plastik zugewandte Teil der Architektur, den man mit der Definition der Baukunst als „die Kunst körperlicher Massen“ fälschlich auf das Ganze ausgedehnt hat, dessen schöpferischer Kern und psychologische Begründung damit nicht getroffen werden. Gilt es aber die Eigenart dieser künstlerischen Auffassung mit einem Worte zu bezeichnen, die von der Körperlichkeit der Dinge ausgehend, nach Analogie des eigenen Körpergefühls allein die räumliche Ausdehnung und deren Kontinuität erfasst, so ist Hildebrands Ausdruck „plastisch“ durchaus entsprechend, besonders wenn es sich um die Formenwelt unsres organischen Leibes, um Gestalten nach dem Ebenbild des Menschen handelt. Es ist die specifische Auffassung des plastisch fühlenden und denkenden Menschen, die Eigenart der Körperbildnerin unter den Künsten, und das Verfahren der „Artes plasticae“ im engern Sinn damit charakterisiert. Das Raumganze, von dem hier die Rede ist, wird damit zum Gestaltungsraum des Bildners. Fragen wir uns aber, worauf dies eigentlich beruht, so lautet die Antwort: es geschah, indem wir den entfernten Standpunkt des ruhigen Schauens, den wir einnahmen, kraft unsrer Vorstellung mit dem nähe-

ren Standpunkt des abtastenden Sehens vertauschten, durch das allein wir Bewegungsvorstellungen gewinnen und das Material für unser Formsehen, für unser plastisches Formgefühl erlangen. Es müsste also auch mit dieser Grundlage zunächst auszukommen sein, wenn es gilt, das eigenste Verfahren der Plastik in Übereinstimmung mit sich selbst zu finden.

Grade hiervon jedoch wendet Hildebrand sich ab. „Da wir ihn (diesen Gerüstbau aus Körpern) aber als Erscheinung fürs Auge erfassen sollen, so handelt es sich dabei um eine Anordnung der Gegenstände, insofern diese als Erscheinung die Bewegungsvorstellung fortführen. So tritt das, was beim Einzelkörper als Modellierung fürs Auge geschieht, auch wieder durch die Einzelkörper fürs Ganze in Kraft. Dadurch wird das Ganze ein ebenso zusammenhängender modellierter Raumkörper, wie der Einzelkörper an sich", (35) — d. h. lediglich durch den Augenschein.

Soweit vermöchten wir zu folgen, wenn es nun erlaubt würde, auf den geschlossenen Innenraum anzuwenden, was oben über die Lösung des gemeinsamen Problems auf dem Platz unter freiem Himmel gesagt worden ist. In der Tiefenbewegung des Blickes vollzieht sich auch hier der rhythmische Ausgleich zwischen dem Widerstand der Körper und dem Vorwärtsdringen des schauenden Subjekts mit seiner Raumvorstellung.

Indess dem Künstler, der hier redet, ist mehr an der Analogie mit dem malerischen Problem gelegen:

„Bei der Darstellung handelt es sich ja grade darum, durch die hervorgebrachte Erscheinung und nur durch sie diese Vorstellung des Raumes zu erwecken. Bei dem engen Rahmen des Bildes, den spärlichen und stabilen Mitteln, die nur durchs Auge und nur in beschränkter Weise wirken können, muss der Künstler" — wir denken gewiss in erster Linie beim eingerahmten Bilde nur an den Maler! — „sich klar sein, was es für Konstellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dies Raumgefühl, diese elementarste Wirkung der Natur erzeugen."

Das ist freilich wieder ein Appell an das Gefühl des Künstlers wie des Beschauers, also bis in die Regionen des Unbewussten hinab; damit ist aber auch die Aufgabe der Malerei, und zwar im Sinne des Realismus, klar ausgesprochen, und es handelt sich nicht mehr um den Gestaltungsraum des Bildhauers, geschweige denn um das Volumen der isolierten Rundfigur, sondern um den Bildraum des Malers, oder was mit diesem zu wetteifern versucht, der Reliefkunst.



IV.

DIE PLASTISCHE GRUPPE

Zwischen dem Standpunkt des Bildners und dem des Malers, wie wir sie heute klar auseinander zu halten und begrifflich scharf zu definieren vermögen, indem wir bei jedem das entwickelte Stadium seiner Kunst ins Auge fassen, wo diese ihrer eigenen Natur bewusst geworden und ihre besondre Aufgabe kennt wie ihre besondern Mittel handhabt, liegt selbstverständlich ein ganz allmählicher Übergang. Das ist beim naiven Schaffen zumal, das wir stets in erster Linie berücksichtigen müssen, nicht anders als notwendig. Vielleicht hat sich dieser Übergang sogar, wie geschichtliche Tatsachen nahe legen, von beiden Seiten her vollzogen. Und es kann sowol für den Ästhetiker, der ehrlich zu verstehen sucht, wie für den Kunstrichter, der zu urteilen drängt, nur heilsam sein, beide Möglichkeiten des Weges an der Hand von Beispielen einmal genauer zu verfolgen.

Wir halten uns vorerst an den plastischen Künstler, der von der Körpervorstellung ausgeht. Es fragt sich, wie kann seine Auffassung der menschlichen Gestalt allein ganz natürlich, fast unmerklich in die malerische Anschauungsweise übergleiten?

Dem Schöpfer des isolierten Standbildes, wie wir es soeben betrachtet haben, liegt nur die Darstellung der menschlichen Körperform am Herzen. Die organische Einheit dieses selbständigen, der freien Bewegung teilhaftigen Geschöpfes wiederzugeben, und den Wert dieses körperlichen Daseins in seiner Unabhängigkeit festzuhalten, ist sein Verlangen. Deshalb streift er Alles ab, was Notdurft und Nahrung unseres Leibes an Symptomen weiterer Zusammenhänge mit der umgebenden Natur und an Kennzeichen des inneren Stoffwechsels, der Veränderung und Vergänglichkeit mit sich bringen. Er bevorzugt das dauerhafte Material, um desto sicherer die volle Schönheit des Gewächses, sei es in dem Reiz der knospenden Jugend, sei es in der Blüte der eben erreichten Vollendung, sei es in der Vollkraft des Lebenskampfes, heraus zu retten aus dem unaufhaltsamen Wandel aller Kreatur und aus dem forteilenden Strom des Geschehens umher. Deshalb versteht es sich für das gesunde und einfache Gefühl ganz von selbst, dass dies Einzelwesen in glücklichster Befriedigung dem Künstler eine Welt für sich allein bedeutet, die nichts, garnichts mit einer weitern Umgebung zu schaffen hat, sondern völlig auf sich selber beruht. Das Auge dieses plastischen Schöpfers kennt also keinen Raum, als den der

Träger des leiblichen Daseins, die Menschengestalt selber entfaltet. Eine schmale Basis bedeutet den allgemeinen Grund und Boden, ihr höheres Niveau über dem unsrigen nur die Aufhebung der „dira necessitas“, der wir alle unterliegen. So wird sein reines Abbild unabhängigen Selbstgefühls, im wolgeformten Körper von unsrer Art, zum erquickenden Vorbild unserer gleichen Sehnsucht, unseres verwandten, aber bedingten Strebens, wird zum Ideal der Befangenen, Ringenden, Gehemmten im Menschendasein selber, ja zum Gotte derer, die den Wert gekostet haben und wieder entweichen sehen.

Sowie dieser Gott, zu dem die Gläubigen im Tempel wallen, ihren Gebeten Gewährung winkt, sowie nur eine leise Neigung verrät, dass die olympische Selbstgenügsamkeit einer menschlichen Rührung zugänglich geworden, so tritt — wie beim Lebenden im Blick des Auges — schon die Beziehung zu Tage, und im Marmorbilde prägt ein dauerndes Verhältnis zu andern Wesen, ja zu den Ansprüchen zeitlichen Geschehens sich aus. Die Statue erscheint sofort an eine bestimmte Situation gebunden, die unsre Phantasie hinzuergänzen muss um ihr wertvolles Dasein nachzuerleben, und solche Association ist schon ein Übergang zu dem weiteren Postulat, auch die andre Hälfte des Verhältnisses mit dargestellt zu sehen.

Nicht allein die Haltung, die ein Ziel voraussetzt, die Gebärde, die aus der isolierten Sphäre des Einzelwesens hinausgreift in die Gemeinschaft andrer, auch die Tätigkeiten, die sich auf einen

andern Gegenstand richten, wie das Bearbeiten des Bodens mit dem Spaten, das Pflücken einer Frucht vom Baum, das Haschen einer Eidechse am Fels, bringen die Gestalt in solche Verbindung, die ihre Unabhängigkeit beeinträchtigen kann. Schon der Baumstamm oder Felsblock, der neben der Figur aus der Basis aufragt, um vielleicht nur Halt zu gewähren, erweitert durch seine Gegenwart den sonst unbezeichneten Raum der Statue und lockt die Anschauung über diese selbst hinaus in die umgebende Welt, die sich die Vorstellung bereitwillig „ausmalt".

Selbst im Gewande giebt es einen durchgreifenden Unterschied. Die rein plastisch gedachte Bekleidung unterstützt die Unabhängigkeit der Figur; sie wird so lange wie möglich der Einheit des organischen Geschöpfes sich unterordnen, dieser für sich allein zu zeugen gestatten, indem sie vom Boden zurückweicht, wo es gilt auf eignen Füssen zu stehen. Wo das Gewand, auch das leichteste Manteltuch nachschleppt über die Basis hin, da lässt es nicht nur eine voraufgegangene Bewegung nachwirken, also ein zeitliches Moment hineinspielen, das wir hinzudichten, sondern auch den Zusammenhang mit dem Erdboden hervortreten, an dem so ein Teil der Erscheinung haften bleibt. Ein nachflatternder Zipfel oben, oder gar eine schwebende Blähung des Schleiers stellen, als Wirkungen der Luftbewegung oder des entgegenkommenden Windes, die Gestalt vollends in die Bedingungen der umgebenden Welt hinein, die leicht ihre weiteren Konsequenzen, erst

in der Phantasie, dann in der Darstellung selber, nach sich zieht. Das heisst: nur das zusammengehaltene, dem Gesetz des selber sich bewegenden Leibes allein folgende und seiner Form sich anschliessende Gewand ist rein plastisch, das weiter wallende, sich selbst oder andern Einflüssen als dem des Trägers anheimgegeben, wird unfehlbar erst zum unorganischen Stoff und dann zur malerischen Draperie.

So liegt in der Statue als Ebenbild des Menschen selber nach allen Seiten hin der Antrieb, in Beziehungen zur umgebenden Natur oder zur menschlichen Gesellschaft überzutreten, deren Zuwachs die Mittel der Plastik bald zu Nebenzwecken in Anspruch nimmt, deren Erfüllung wieder den Sinn ihrer ursprünglichen Aufgabe gefährdet. Am zahlreichsten sind diese Verlockungen auf dem Gebiet der Motive, wo die Schwesterkunst Mimik mit ihrem Drang nach ausdrucksvoller Bewegung und nach dem ganzen Beziehungsreichtum des processierenden Lebens sich so nah mit der Plastik berührt und die beharrliche vollends ausgestaltende Körperbildnerin zum Wettstreit herausfordert. Da stellt sich denn das Übergreifen aus einem Moment in einen voraufgehenden oder nachfolgenden ein, oder die „Prägnanz des dargestellten Augenblicks", die zeitlicher Vorstellungen zur Mitwirkung bedarf und die Wiedergabe des Wandels selbst in das Problem des Bildners aufnimmt. Davon ist oft genug gehandelt worden.

Die Gewohnheit plastischen Denkens und Schaffens, von der Körpervorstellung auszugehen und in

vollrunder Körperform allein sich auszudrücken, mag sich lange noch bei solchen Anwandlungen behaupten. Aber grade sie drängt über die poetische Ergänzung durch die Phantasie hinaus zur leibhaftigen Darstellung auch des fehlenden Faktors der Handlung oder zur Vervollständigung der Situation durch einen zweiten oder gar einen dritten Körper. So entsteht die Gruppe, die notwendig einen weitern Schritt über den ureignen Boden der plastischen Schöpfung hinaus bedeutet, so sehr sie dem Bildner als Steigerung seines eigenen Erfolgs erscheinen mag. In wessen Bereich der Übergriff, der dazu helfen muss, vollzogen werde, ist eine andre Frage.

Wir sprechen ja von Gruppe im ästhetischen Sinne nicht allein bei der Plastik, sondern ebenso in der Architektur und in der Malerei. Die landläufige Definition freilich geht vom Standpunkt der Poesie oder der Mimik aus, wie so manche Bestimmung sich von dort auf die Ästhetik der bildenden Künste übertragen hat, die sich ihrerseits nur langsam auf sich selber besinnt. Die gewohnte Definition versteht unter Gruppe eine Mehrzahl von Einzelwesen, die zu einander in Beziehung stehen. Sie geht also von der Tätigkeit dieser Lebewesen aus, die auf einander gerichtet ist, d. h. von den Kategorieen zeitlicher Anschauungsform, die vom mimischen Ausdruck flüchtigster Relationen bis zum poetischen Kausalnexus einer Fabel aufsteigen.

Dagegen erhebt mit Recht auch Hildebrand Einspruch, wenn er (S. 98) erklärt: „Eine Gruppe

im künstlerischen Sinne beruht nicht auf einem Zusammenhang, der durch den Vorgang entsteht, sondern muss ein Erscheinungszusammenhang sein, welcher sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet.“ Damit ist sicher das Hauptinteressse der bildenden Kunst gewahrt, dass es sich auf ihrem Gebiet stets zuerst um die räumliche Anschauungsform handelt. Nach dieser müssen sich ihre Definitionen bestimmen, nicht nach dem sekundären Moment transitorischen Scheines.

Unter seinem Ausdruck „ideelle Raumeinheit“ versteht aber Hildebrand selbst nicht die allein in der Vorstellung vorhandene Synthesis, die wir für das Gesamtgebiet der bildenden Künste als sehr erwünschte Formel annehmen könnten, sondern wie wir wissen, „das einheitliche Flächenbild vom entfernteren Standpunkt, wie es das ruhig schauende Auge ohne Bewegung aufnimmt.“ Jedenfalls widerstrebt ihm die kubische Auffassung des Architekten, der eine „ideelle Raumeinheit“ aus dreidimensionalen Körpern aufbaut, bei der den Anforderungen unseres Führers an den „Erscheinungszusammenhang“ noch keine Rechnung getragen wäre. Zwischen der Auffassung des Malers und des Architekten in der Mitte läge jedoch die des Bildhauers zunächst, nach der Auslegung seines Schaffens als Körperbildner, die wir bisher versucht haben. Und wenn jeder dieser bildenden Künste ein andersartiges Gestaltungsprincip innewohnt, so muss das Wesen der

„Gruppe" auch in jeder von ihnen eine Modifikation erfahren.

Wir verstehen unter Gruppe einen Komplex von Körpern, wenn es erlaubt ist, dies Fremdwort zunächst in voller Dehnbarkeit des Begriffes zu gebrauchen. Je nach dem Standpunkt aber, von dem wir diesen Komplex auffassen, ändert sich die Bedeutung des Wortes.

Am freiesten wechselt dieser Standpunkt in der Architektur, da bei ihren Schöpfungen die Beiträge der Ortsbewegung und des Getasts ebenso mitsprechen wie die des Gesichts, die ihrerseits entweder mit jenen verbunden sind oder darüber hinausgehen. So können die Baukörper, die eine „architektonische Gruppe" bilden, ziemlich weit voneinander abstehen, wie etwa die Umgebung des Platzes, von dem wir im vorigen Kapitel gesprochen, oder die Türme, die Bastionen einer Festung, wenn nur die Vorstellung des menschlichen Subjekts sie vom Mittelpunkt aus oder aus der Vogelperspektive als zusammengehörige Teile eines Ganzen erfasst. Es ist eine „ideelle Raumeinheit", aber eben nur für die Vorstellung, in der sich die Synthesis vollzieht, nicht für das Auge allein; denn die Vogelperspektive bleibt ja für gewöhnlich ausgeschlossen und erst der Aufstieg auf eine hohe Warte, von der die Umschau möglich ist, vermag sie zu ersetzen. Vielleicht wäre es richtiger eine solche Konstellation von Baukörpern, deren Gesetz nicht von einem der gewöhnlichen Standpunkte des Beschauers aus deutlich erschaut werden kann, vielmehr als „System"

zu bezeichnen. Sowie sie jedoch soweit zusammenrückt, dass sie dem Beschauer auf der Erdoberfläche schon übersichtlich erscheint, stellt der Ausdruck Gruppe sich unbedenklich ein, wie bei einer Veste, einem Fort, einem Schloss von gleicher Anlage. Die Gesetze architektonischer Gestaltung mögen im ersten Falle ebenso walten, wie im letztern, d. h. Proportionalität in der Höhen-, Symmetrie in der Breiten- und Rhythmus in der Tiefen-Dimension.

Betrachten wir darnach etwa die Chorpartie einer spätromanischen Kirche von reichster Entwicklung, z. B. in den Rheinlanden, so haben wir die festere Zusammenfassung im Sinne des Komplexes noch mit der systematischen Aufstellung im Luftraume zusammen vor uns. Legen wir durch die Drei-Konchenanlage mit ihren Turmtrabanten am Chorhaupt, ihrem Vierungsturm dazwischen, eine Horizontalebene in der Höhe, wo jeder dieser Bauteile als selbständiger Körper heraustritt, so haben wir ein gesetzmäfsig gegliedertes System im obigen Sinne, eine Gruppe, aber ohne körperlichen Zusammenhang, — jedoch für jede natürlich sich bietende Ansicht einen „Erscheinungszusammenhang" für das Auge.[1] Erst wenn wir den untern Teil dieser Chorpartie mit überschauen, wo die genannten Einzelglieder eng mit einander verbunden sind, kommt auch der körperliche Zusammenhang hinzu und berechtigt uns von einer „tektonischen Gruppe" im strengeren Sinne zu reden. Ja, wenn wir die

1) Man vergleiche hiermit z. B. das Lutherdenkmal in Worms.

Entwicklung der selbständigen Bauteile nach oben aus dem gemeinsamen Baukörper unten nach Analogie des organischen Wachstums auffassen, als seien sie wie aus einem Stamm oder Grundstock „erwachsen", so stellt auch die Benennung „plastische Gruppe" sich ein, obwol die Analogie mit dem organischen Gebilde nicht genauer zutrifft.

Nehmen wir, wie es bei weiterem Abstand von dieser Chorpartie sich darbietet, jenseits der Vierungskuppel noch das Paar von hohen Westtürmen hinzu; so kommt in den Charakter dieser Gruppe von Baukörpern wieder ein neues Moment, oder wird wenigstens fühlbarer als bisher: die perspektivische Verkürzung der weiter zurückliegenden Teile. Und diese Verschiebung des Augenscheins gegenüber der architektonischen Vorstellung macht sich bemerklich eben darin, dass wir uns beim Gesichtseindruck allein nicht mehr sofort klare Rechenschaft geben können über den systematischen und körperlichen Zusammenhang der letzten Glieder, die nur in Verkürzung noch zum Vorschein kommen. Die Gesetze der Proportionalität, der Symmetrie, ganz besonders aber die des Rhythmus, d. h. der räumlichkörperlichen Entfaltung in der dritten Dimension, liegen nicht so offen vor uns, wie bei den Turmspitzen um die Vierung am Chore. So können wir bei diesem letzten Turmpaar im Verhältnis zum Ganzen nur von einem „Erscheinungszusammenhang" reden, d. h. die Gruppe bekommt einen „malerischen" Sinn, weil die Einheit in der Bildvorstellung gesucht werden muss, nachdem sowol die Körpervorstellung

als die Raumvorstellung, die wir zur Rechenschaft aufgefordert, versagt haben. Wir vermögen uns aus dem Bilde allein, ohne weitere Hülfsmittel, keine klare Auskunft mehr über die Gesamtausdehnung des Kirchenkörpers zu verschaffen; besonders die Grösse des Langhauses zwischen Vierung und Westtürmen fehlt.

Verlassen wir deshalb unsern bisherigen Standpunkt in der Mittelaxe vor der Chorpartie, und suchen das Bauwerk von seiner Langseite zu überschauen, so giebt der Augenschein abermals keine vollständige Vorstellung, so lange wir nach dem architektonischen Zusammenhang und der gesetzmäfsigen Anlage des Ganzen fragen. Die aufsteigenden Spitzen oder selbständig heraustretenden Baukörper sind unter sich von verschiedener Höhe, und das westliche Paar ist von dem östlichen Komplex soweit entfernt, dass ihre steilere Vertikale erstrecht den Anforderungen der Symmetrie und Proportionalität zu widersprechen scheint, also wie ein irrationaler Faktor beurteilt wird, — weil wir den Sinn für das Ganze nicht absehen können. Das Breitbild der romanischen Basilika bietet also eine Gruppe dar, die ebenfalls nur als „malerisch“ genossen werden kann, weil sie weder architektonisch noch plastisch befriedigt. Erst wenn wir sie als „ideelle Raumeinheit“ mit Hülfe der Vorstellung, d. h. den Anblick nach der andern Seite zum System ergänzen, eröffnet sich der Weg zum ästhetischen Wolgefallen auch unter diesen Gesichtspunkten der Raumbildung und der Körperbildung.

Und verzichten wir darauf, um dem malerischen Genuss allein zu folgen, so bedarf der lineare Gesamtumriss von der Langseite und die Modellierung der Glieder dieses Baukörpers wiederum einer Ergänzung, die erst die Bildeinheit herstellt: wir fühlen uns instinktiv gedrängt, den umgebenden Raum, den Erdboden darunter, wie die Luftregion darüber, in grösserem Umfang mit aufzufassen, begrüssen wol andere Körper, wie Häuser und Bäume in der Nachbarschaft, ja die landschaftliche Ferne dahinter als Woltat, weil sie dazu helfen, den „Erscheinungszusammenhang" zwischen dem Kirchenkörper und seiner gegebenen Örtlichkeit zu vermitteln.

Der architektonischen Schöpfung als Ganzem werden wir aber so nicht besser gerecht, und sie bleibt doch die Hauptsache dieses Kunstwerks. In Wirklichkeit muss das menschliche Subjekt sich, als Körper auf eigenen Füssen, schon in das Innere des Raumgebildes begeben, um hier in mannichfaltigem Wechsel des Standpunktes die Idee des Ganzen zu erfassen, die wieder als Vorstellung auf einer Synthesis von Wahrnehmungen beruht, und zwar weder Gesichtsvorstellung noch Bewegungsvorstellung allein genannt werden kann. Hier im Innern liegt der entscheidende und zugleich der ursprünglichste Standpunkt, eben im Mittelpunkt des dreidimensionalen Komplexes selber. Und nehmen wir ihn ein, indem wir uns selber mit der Dominante dieses Koordinatensystems identificieren, so entfaltet sich auch ringsum die Raumgruppe, d. h. der Komplex von Raumkörpern, — Hohlräumen, die wir als Krystalle

fassen können, die wir vom grössten in der Mitte, in dem wir uns befinden, durchschauen. Hier aber wird sich der Ausdruck „plastische Gruppe“ gewiss nicht einstellen, wie bei der Aussenansicht der nämlichen Chorpartie, und zwar deshalb nicht, weil die Raumvorstellung mit ihrer Weite die Körpervorstellung überwiegt, weil nicht die äussere, sondern die innere Form uns erscheint, und weil unser Körpergefühl der kompakten Rundung, der gewachsenen Gliederung, der näheren Analogie mit den Erfahrungen der Tastregion entbehrt. Viel eher wird der Augenschein mit der Abstufung des Helldunkels in diesen Räumen dazu veranlassen, auch den Genuss malerischer Gruppierung und perspektivischer Durchblicke zu suchen. Das Unsystematische, also auch das Disproportionierte, das Unsymmetrische sind grade das Malerische; es fragt sich, wie weit auch schlechthin das Arhythmische?

Im Werk des Malers verstehen wir unter Gruppe immer einen Komplex von Figuren oder andern Gegenständen, die für den Augenschein eine Einheit bilden. Aber diese Einheit ist wieder keine absolute, sondern nur eine relative; denn die Gruppe ist nur ein Teil des Ganzen, das sie und alle andern desselben Bildes umfasst. Auch sie enthält also einen sozusagen irrationalen Faktor, der nicht völlig in ihrer Rechnung aufgeht, sondern darüber hinausweist und so weiterleitet zur Nachbarin oder zum korrespondierenden Gliede gegenüber. Aus demselben Grunde können wir von einer solchen Gruppe im Gemälde nicht sagen, sie sei ein Komplex von

Figuren, die unter sich in Beziehung stehen oder deren Tätigkeit auf einander gerichtet sein müsse. Sie können ebenso gemeinsam nach aussen auf das gleiche Ziel gerichtet sein. Ja, es braucht überhaupt kein geistiger Zusammenhang, keine mimische Relation, keine poetische Kausalität zwischen ihnen zu walten, ebensowenig wie dies bei einer „malerischen Baumgruppe“ der Fall ist. Die Bildeinheit ist für das Gemälde die höchste Instanz und auf den „Erscheinungszusammenhang“ eines Teiles dieser Einheit bezieht sich der Ausdruck Gruppe allein, solange wir den Augenschein ausschliesslich für sich selber betrachten.

Die Plastik dagegen, — das kann nach diesen Erörterungen nicht mehr zweifelhaft sein — erkennt, solange sie auf ihrem eignen Grund und Boden waltet, als höchste Instanz die Einheit des menschlichen Organismus, soweit sich diese in der äussern Körperform ausprägt, der sichtbaren und tastbaren Gestalt, bis an die Gränze der Ortsbewegung aussen und die Gränze des Stoffwechsels innen. Für ihren Anschauungskreis ist also die Definition Hildebrands, die Gruppe sei ein „Erscheinungszusammenhang“, zu weit. Sie müsste als Lösung dieses Problems zunächst die Herstellung eines organischen Zusammenhangs fordern. Eine „organische Einheit“ zwischen zwei oder mehreren Geschöpfen giebt es jedoch nur bei der Mutter mit dem ungeborenen Kind in ihrem Schofs. Wollten wir auf die Tierwelt übergreifen, kämen wir bis zum Känguruh, das seine lebendigen Jungen wieder in der Tasche mit

sich herumträgt. Dies musste aber ausgesprochen werden, da die Mythe von der Geburt des Bacchus uns gar in die Pflanzenwelt führt, und als plastischer Vorwurf für solche Einheit gedient hat. Es galt zu zeigen, dass unter ungesuchten Verhältnissen die höchste Forderung der specifisch plastischen Kunst von der Gruppe schon nicht mehr erfüllt werden kann. Auf die Darstellung der organischen Einheit muss verzichtet werden, wenn die Skulptur den Fortschritt zu einer Mehrheit von Einzelwesen erreichen will. Sie kann also nur andre Auffassungsweisen substituieren, die von der ihrigen mehr oder minder abweichen. Eben deshalb bezeichnet die Gruppe für die Plastik bereits einen Abweg nach der einen oder nach der andern Seite.

Sucht sie an dem Umkreis der Bedingungen organischer Geschöpfe festzuhalten, so vermag sie als ihre Aufgabe nur die Herstellung eines möglichst nahen Zusammenhangs zwischen den organischen Körpern zu erstreben, der durch die natürliche Beweglichkeit des menschlichen Leibes und seiner Gliedmafsen entstehen und aufrecht erhalten werden kann. Unläugbar geraten also die organischen Geschöpfe, die so miteinander verbunden werden, entweder einzeln oder insgesamt in Abhängigkeit von einander. Das höchste Anrecht des Individuums muss preisgegeben oder geschmälert werden, — wieder eine Einbusse des echt plastischen Empfindens, ein Opfer des Selbstgefühls, das die Seele ihres Schaffens ausmacht! Nur grosse Vorzüge andrer Art vermögen sie aufzuwiegen. Die innigste

Verschlingung aller Körper, wo alle als Teile eines Ganzen von einander abhängig und in ihrer Haltung gegenseitig bedingt erscheinen, wäre die letzte Konsequenz; aber sie enthält auch die grösste Gefahr, dass die Körpervorstellung, die klare Rechenschaft über die ganze Gestalt des Einzelwesens, die der Plastiker verfolgen muss, bei diesem körperlichen Zusammenhang nicht mehr zu ihrem Rechte komme. Die Ringergruppe in Florenz wäre darnach eine der vollkommensten Lösungen dieses plastischen Problems. Die Verschlingung der Körper hat auch Lionardo von der Gruppenbildung gefordert. Aber es ist bezeichnend, dass die zahlreichen Darstellungen der Madonna, der heiligen Familie oder S. Anna selbdritt, die wir ihm selbst oder seinem Einfluss auf die italienische Kunst am Anfang der Hochrenaissance verdanken, doch fast ausnahmslos gemalt sind, nur selten einmal in Rundplastik auftreten, — Beweis genug für die Schwierigkeit. Im Gemälde allerdings wirkt solche Gruppe in eminent plastischem Sinne.[1])

Das Princip der möglichsten Annäherung an die organische Einheit verbindet sich in diesen Leistungen der Hochrenaissance, zu denen ja auch Rafaels

---

1) Ebendeshalb ist es aber ein Irrtum, wenn man sich Lionardos Karton zur Reiterschlacht, also ein Breitbild vom Umfang der „badenden Soldaten" von Michelangelo, allein mit dem Knäuel von Reitern und Fussgängern im Kampf um eine Fahne ausgefüllt denkt. Was die Überlieferung bewahrt hat, ist nur die Mittelgruppe, der es an seitlichen Vermittlungen sicher nicht gebrach. Vgl. Heft I. S. 57, wo allerdings „Austrag" statt „Ausdruck" gelesen werden muss.

und Fra Bartolommeos Madonnen gehören, mit einem zweiten: der Einordnung der Gruppe in die Form des regelmässigen stereometrischen Körpers oder mindestens der Umschreibung durch eine geometrische Figur. Damit rühren wir an die zweite Möglichkeit der Auffassung, die sich auch bei plastischer Gruppenbildung darbietet. Es ist der Aufbau nach Art tektonischer Körper. Die Plastik sucht ihr Wesen als Körperbildnerin auch bei der Behandlung einer Mehrzahl wenigstens dadurch zu befriedigen, dass sie diese Einzelkörper unter das gemeinsame Gesetz eines Koordinatensystems bringt und einen sie alle zusammenfassenden dreidimensionalen Komplex aus ihnen herstellt. Es ist also die Einheit der Körperbildung, die sie zu erreichen sucht, und zwar nach Analogie der Gesetze, die in der unorganischen Natur besonders klar hervortreten. Aber, da sie Ebenbilder organischer Geschöpfe, Menschengestalten, zusammenordnet, die diese stereometrische Form. eines regelmäfsigen Körpers nicht massiv ganz ausfüllen, sondern nur innerlich gliedern und durchsetzen, so bleibt die Körpereinheit, die erreicht wird, doch eine ideelle, nur in der Vorstellung hervorgebrachte. Betrachten wir das Volumen, das die zur Gruppe vereinigten Körper einnehmen, als den ästhetischen Raum dieser Gruppe, der zunächst nichts anderes ist als ihr Gestaltungsraum, so könnten wir auch hier Hildebrands Ausdruck, freilich nicht seinen Sinn, verwertend von der „ideellen Raumeinheit“ sprechen.

Der tektonische Charakter des Aufbaues solcher Gruppen bewährt sich auch darin, dass ein tektonischer Körper nicht selten als Äquivalent des organischen Menschenleibes verwertet wird, wie z. B. der Baumstumpf neben Silen mit dem Bacchusknaben auf den Armen (Louvre und sonst). Mit diesem Abweg vom rein plastischen Wesen verbindet sich aber ein grosser Vorzug in dieser tektonischen Körperbildung: es ist die Verwertung der Gestaltungsprincipe, der Proportionalität, der Symmetrie und des Rhythmus im Aufbau, die dem Ganzen wieder die bleibende Existenzberechtigung, den Wert selbständiger Beharrung sichern, der den gesetzmäfsigen Gebilden der Tektonik eigen ist, wie den regelmäfsigen Gebilden der Krystallisation.

Gelingt es diese Eigenschaften des tektonischen Aufbaues auf die echt plastische, nur aus Ebenbildern des Menschen bestehende Gruppe zu übertragen, so erreicht diese die höchste Vollendung des monumentalen Stils. Nach allen drei Dimensionen ist dies bei der berühmten Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklos der Fall. Das erhobene Haupt des behelmten Helden wirkt nicht allein als Gipfel des pyramidalen Gesamtkörpers, sondern auch als Dominante der symmetrischen Abwägung der Massen zu beiden Seiten der Mittelaxe. Das Eigentümliche ist aber die starke Entfaltung der dritten Dimension, besonders durch die nachschleppenden Beine des nackten Leichnams, die zwischen den ausschreitenden Beinen des Trägers hindurch gehen. Die Tiefe wird jedoch ausschliess-

lich durch die plastischen Körper selbst erreicht, wie es grade dieser Gegenstand gestattete.

Sowie dagegen diese Tiefe nicht dem plastisch erfüllten Gestaltungsraum selber angehört, sondern leer bleibt und nur als Schattentiefe für den Augenschein erzeugt wird, da geht die Gruppenbildung selbst auch unfehlbar in die Rechnung des malerischen Bildraums über. Wir unterscheiden deshalb von der *rein plastischen*, mit den Mitteln organischer Körperbildung auskommenden Gruppe, wie auf der einen Seite Abweichungen nach dem Gebiet der Architektur, die wir unter dem Namen *tektonische* Gruppe zusammenfassen wollen, nun auf der andern Seite Abweichungen nach dem Gebiet der Malerei, die wir als specifisch *malerische* Gruppe bezeichnen dürfen.

Das Wesentliche aller Abweichungen nach dieser Seite liegt eben darin, dass der Bildhauer auf die eigenste Auffassung der Plastik als Körperbildnerin verziehtet und, statt der Gesetze organischer oder wenigstens tektonischer Körper, die Gesetze des Augenscheines zum leitenden Princip erhebt. Er geht von der Raumvorstellung als solcher aus und erstrebt für sein Figurengebilde die Bildeinheit. Das Ergebnis ist ein „Erscheinungszusammenhang“, also für das schauende Auge, wenn wir Hildebrands Sinn acceptieren, und damit für einen festen Standpunkt in gewisser Entfernung. Wir mögen auch von ihr sagen, sie „behaupte sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum“, dürfen dann aber nicht vergessen, dass dies nur unter ganz

bestimmten tatsächlichen Bedingungen geschieht, nämlich in fühlbarer Umrahmung. Die malerisch gedachte Gruppe verträgt die Aufstellung im freien Luftraum nicht, sondern will mit dem Hintergrund und seinen Schatten in Beziehung treten und mindestens zu beiden Seiten von der realen Räumlichkeit, die nicht mehr zu ihrer Situation gehört, deutlich geschieden sein. Hinter der Distanzschicht, die diese Rahmung einschliesst, beginnt ihr Bildraum. Damit werden alle übrigen Ansichten bis auf die eine Vorderansicht ausgeschlossen; die Behandlung dieser Vorderansicht selbst aber soll ganz den Anforderungen der Bildanschauung entsprechen. Das ist wenigstens das Streben des malerisch denkenden Künstlers, der auf Bildeinheit ausgeht. Hier aber steht ihm ja die wechselnde Beleuchtung des Tages entgegen, die er hinnehmen muss, die er durch die Aufstellung wol einzuschränken und zu dämpfen vermag, niemals jedoch selber allein herstellt wie der Maler auf seiner Fläche.

Das heisst, auch hier bleibt das Ganze nur ein Kompromiss, bleibt hinter dem einheitlichen Ziel zurück. Es sind freilich sogleich die letzten Konsequenzen, die wir mit diesen Aufstellungen gezogen haben, und es versteht sich von selbst, dass zahlreiche und allmähliche Übergänge bis dahin vorhanden sind.

Das allbekannte Beispiel für den Übergang zu malerischer Auffassung der plastischen Gruppe ist der Laokoon mit seinen Söhnen unter der Schlangenumstrickung, nur darf an dieser Stelle nicht un-

betont bleiben, dass die malerische Auffassung hier nicht allein in dem Erscheinungszusammenhang, sondern auch in der dargestellten Handlung nachweisbar ist, und zwar in der Aufnahme zeitlicher Momente, ja in der Erweckung des dringendsten Anspruchs an den poetischen Kausalnexus, der unsere Phantasie in die Sphäre tragischer Dichtung versetzt. Noch ist allerdings der Zusammenhang durch organische Körper hervorgebracht; indess die Windungen der Schlangenleiber haben für unser Körpergefühl etwas so Fremdes, Unberechenbares, dass sie unheimlich wie elementare Naturkräfte hereinbrechen. Die drei menschlichen Wesen erliegen dieser furchtbaren Überrumpelung trotz aller verzweifelten Gegenwehr, in der sich die Hauptperson — die Dominante des symmetrischen Systems — soeben zu erschöpfen droht. Der Zusammenhang aber, der so zur vollen Abhängigkeit von der Umgebung geworden ist, und im letzten Aufbäumen der eigenen Kraft den tragischen Widerspruch auf den eigensten Darstellungsgegenstand der Plastik überträgt, wird durch diese tierischen Leiber nicht vollständig versinnlicht. Über das Grässliche eines blos zufälligen Unglücks hinaus verlangt unsere Vorstellung nach einer weitern Motivierung, um in der tragischen Auffassung eine Lösung des ethischen Konflikts zu suchen, der beim Anblick der brutalen Gewalt als Siegerin über drei unschuldige Opfer sich in jeder Menschenbrust bis zum Abscheu steigert. Der poetische Kausalnexus allein, der hinter dem Geschauten liegt, vermag die Wirkung als Kunst-

werk zu retten, also ein Zusammenhang, der nicht einmal Vorgangseinheit ist, sondern an eine weitere unsichtbare Ferne appelliert, und so erst aus dem Unglück der Menschen eine Strafe der Götter macht. — Daran musste erinnert werden, um auch von unserm Standpunkt in der Reihe der hier angestellten Beobachtungen das Richtige zu treffen. So erst gewinnt auch der Raum, der plastisch nicht durchgeformte darüber und dahinter, die Schattentiefe der Nische, für die das Werk gearbeitet ist, eine Übermacht über den Vollzug des Geschehens, nach dessen Anfang und Ende zu fragen, wir durch die Prägnanz des dargestellten Momentes selber gedrängt werden. Die Aufgabe, die sich der Bildner gestellt hat, ist, wenn sie einmal für die räumliche Anschauung gestaltet werden sollte, ihrem innersten Wesen nach malerisch; ja sie gehört darüber hinaus der Historienmalerei an, die schon mit poetischen Beziehungen und zeitlichen Vorstellungen durchsetzt ist. Aber auch die Behandlung der Körper selbst strebt nach malerischen Wirkungen und rechnet mit malerischen Bedingungen, kraft deren wir berechtigt sind, die ursprüngliche Aufstellung des Bildwerks in einer schattenden Nische zu behaupten und im Interesse seiner künstlerischen Wirkung zurückzuverlangen. Dann erst wird sich die Gruppe in dem Medium des Helldunkels als Bild entfalten vor unserm Blicke, der verweilend und zusammenfassend notwendig in die Tiefe dringt, wo der Schlüssel des Ganzen, den das Körpergebilde selbst nicht giebt, allein gesucht werden kann.

Während in der Gruppe des Laokoon der Schattenraum seine Wirkung bis in das Innere der Erscheinung hinein erstreckt, will er sich bei der „Gruppe des Farnesischen Stieres" nirgend recht ergeben, und sie bleibt ein tektonischer Aufbau, der sogar durch die Wucht des daherstürzenden Stieres in seinem zufälligen Bestand gefährdet erscheint. Nur die poetische Vorstellung kann mit Hülfe der Fabel die Einheit des Vorgangs zusammenlesen. Es ist keine künstlerische Gruppe zu Stande gekommen, trotz aller Schönheit der Gestalten im Einzelnen.

Ganz anders aber liegt die Sache bei den Giebelgruppen an der Front griechischer Tempel. Hier ist es grade der entstehende Schattenraum, der die klare, scharfe Auseinandersetzung mit der tektonischen Fläche, der Giebelwand dahinter, hervorbringt. Auch hier bildet die sogenannte Gruppe von Figuren oder sonstigen Gegenständen ursprünglich nur eine Zusammenschiebung vollausgerundeter Körper, nach mehr oder minder tektonischen Principien, wie z. B. bei den „Ägineten". Erst allmählich schieben sich die Figuren mit deutlicher Rechnung auf die Vorderansicht zurecht. Aber ein freies Gehaben nach dem Gesetz unserer Körperbewegung allein wird schon in den engen Winkeln vollends ausgeschlossen. (So die thronenden Götter, der sogenannte Theseus, auftauchende Pferdeköpfe — abgeschnitten!) Die Einheit müsste, solange wir solche Zusammenstellung in bequemer Nähe, wie jetzt in unsern Museen erblicken, auch hier immer mit Hülfe der Poesie, d. h. als Einheit des Vorgangs oder der

Situation, oder gar als Einheit der Idee, gesucht werden. Aber alle drei Einheiten, der Handlung, der Zeit, des Ortes, die man im höchsten poetischen Kunstwerk sucht, sie helfen bekanntlich nicht zur Einheit in der bildenden Kunst. Da kann nur noch Eins erreicht werden, nämlich die Einheit der Wirkung, — freilich nur für den entfernten Standpunkt, für den sie gedacht sind, und von dem sie allein betrachtet werden dürfen. In der Tat wirken sie an ihrer Stelle am ganzen Bauwerk wie ein starkes Hochrelief vollkommen befriedigend, und zwar nicht ausschliesslich in der Richtungsaxe, die grade auf die Mitte der Front geht, sondern in ziemlicher Breitenausdehnung der parallelen Standlinie, nach links und rechts, so lange die Giebelseiten nicht eigens durch ihren Vorsprung den seitlichen Anblick verschliessen.

Sie tragen also ihren Namen „Gruppe" nur noch in uneigentlichem Sinne, was die Plastik als solche angeht, können aber, ihres kubischen Bestandes wegen, auch zur Reliefkunst noch nicht gerechnet werden. Sie zeigen uns nur den Übergang zu dieser, auf den die dekorative Skulptur im Einvernehmen mit der Baukunst selber gekommen war.[1])

1) Vgl. zum Folgenden E. H. Toelken, Über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Komposition. Berlin 1815. Weiteres schon Heft I, S. 2, Anm. 3.



V.

RELIEF-ANSCHAUUNG

Nachdem Hildebrand im vierten Kapitel seiner Schrift über „Flächen- und Tiefenvorstellung" gehandelt und gezeigt hat, wie der Künstler „bei seiner Aufgabe, für die komplicierte dreidimensionale Vorstellung eine einheitliche Bildvorstellung zu schaffen, zu einer immer koncentrierteren Gegenüberstellung der gegenständlichen (d. h. gegenständlich auslegbaren) Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung gezwungen wird", — kommt er im folgenden Kapitel auf das Ergebnis. „Mit dieser Gegenüberstellung gelangt der Künstler zu einer einfachen Volumenvorstellung, also der einer Fläche, die er nach der Tiefe fortsetzt."

„Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, dass ihre äussersten Punkte sie berühren. Alsdann

nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmafs in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmafses anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild, — andererseits wird ihr Volumen durch das einheitliche Tiefenmafs des allgemeinen Volumens, welches sie im Ganzen einhält, aufgefasst. Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmafse, und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen. Ihre äussersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Flächen dar.

„Diese Vorstellungsweise beruht also auf der Auffassung des Gegenständlichen als eine Flächenschicht von gleichem Tiefenmafse. Das *Gesamtvolumen eines Bildes besteht* aber, je nach der Art des Gegenständlichen, *aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten* imaginären *Flächenschichten*, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmafs einigen."

„Diese Vorstellungsweise ist also das notwendige Produkt des Verhältnisses unsrer dreidimensionalen Vorstellung zum einheitlichen Gesichtseindrucke und wird zur notwendigen künstlerischen Auffassung von allem Dreidimensionalen, gleichviel, ob es sich um die Darstellung einer Einzelform oder einer weitern Gesamtheit handelt, gleichviel, ob wir diese Er-

scheinungsweise als Bildhauer oder als Maler erreichen“ (65).

„Diese so entwickelte allgemeine künstlerische Vorstellungsweise ist aber nichts Anderes“, wie Hildebrand erklärt (66), — „als die in der griechischen Kunst herrschende Reliefvorstellung.“ Sie preist er als das allgemeine künstlerische Verhältnis zur Natur, das einzige, das es überhaupt geben kann und darf. Da liegt also der Kern seiner ganzen Kunstlehre beschlossen.

„Diese Reliefvorstellung markiert das Verhältnis der Flächenbewegung zur Tiefenbewegung oder das der zwei Dimensionen zur dritten. Sie setzt uns in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur. Die allgemeinen Gesetze unseres Verhältnisses zum sichtbaren Raum werden durch sie erst in der Kunst festgehalten und durch sie wird die Natur erst für unsere Gesichtsvorstellung geschaffen. So formt sich in dieser Vorstellungsweise gleichsam das Gefäss, in welches der Künstler die Natur schöpft und fasst. Eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unwandelbaren Gesetze ist. Ein Mangel an dieser Empfindungsweise bedeutet einen Mangel an künstlerischem Verhältnis zur Natur, eine Unfähigkeit, unser wahres Verhältnis zu ihr zu verstehen und konsequent zu entwickeln. In dieser Vorstellungsweise findet die tausendfältig bewegte Anschauung erst ihren Schwerpunkt, ihr stabiles Verhältnis, ihre Klarheit. Sie wird notwendig für alles künstlerische

Formen, sei es bei einer Landschaft oder einem Kopfe; überall ordnet sie die Wahrnehmung, verbindet und beruhigt sie. In allen bildenden Künsten ist sie dieselbe, ist sie Führer, wirkt sie in derselben Weise als ein allgemeines Verhältnis und Bedürfnis, dem sich Alles unterordnet, in dem sich Alles schichtet, vereinigt."

So warm und freudig uns dieser Siegespäan über die Lösung des Problems der Form in der bildenden Kunst auch anmutet, so kann doch der Historiker nicht ohne starken Zweifel zuhören, wenn die griechische Reliefvorstellung, also doch immer eine historisch bedingte Errrungenschaft, als einzig gültiges künstlerisches Verhältnis zur Natur für alle Zeiten gefeiert wird. Und mag ihr für die Reliefkunst als solche auch noch so klassische Bedeutung beigemessen werden, so ist doch die Ausdehnung ihres Princips auf alle bildenden Künste wol nicht minder Veranlassung zu ernstlichen Bedenken des Ästhetikers.

Im Verfolg unserer Erörterungen haben wir aber vor Allem die Pflicht, auf einen innern Widerspruch dieser Lehre aufmerksam zu machen, oder doch auf die Tatsache, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen der vorher erörterten Bildvorstellung und der klassischen Reliefvorstellung der griechischen Kunst übergangen wird.

Man lese einmal die beiden Sätze, die in Hildebrands Besprechung des „plastischen Reliefs" nahe aufeinander folgen, unmittelbar im Zusammenhang, den Inhalt der Aussagen vergleichend durch:

„Die Reliefvorstellung fusst auf dem Eindruck eines Fernbildes. Aus der Nähe geschaute Natur ist nicht als Relief gesehen“ (S. 70).

„Für die Plastik ergiebt sich die Reliefvorstellung vom ganz flachen Relief bis zum vollständig runden, wo zuletzt das einheitliche Tiefenmafs dem realen Tiefenmafs der Figur entspricht,“ — d. h. „alle Abstufungen vom Flachrelief bis zum Hochrelief“ (S. 71).

Damit wird zutreffend die Gränze des klassischen Hochreliefs in der griechischen Kunst bezeichnet: „wo das einheitliche Tiefenmafs dem realen Tiefenmafs der Figur entspricht.“ Das heisst, es handelt sich für diese plastische Reliefvorstellung immer um die Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmafse, und zwar um eine solche einheitlich durchorganisierte Flächenschicht, deren Tiefenmafs hier dem realen Tiefenmafs der Figur entspricht. Das Gesamtvolumen eines Bildes dagegen besteht, wie wir soeben gelesen haben, „aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten“, d. h. nach Hildebrand selbst, immer aus einer Mehrzahl, die sich freilich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmafs einigen müssen, imaginär aber jedenfalls über das reale Tiefenmafs der Figur resp. der neben einander gereihten Figuren der ersten Flächenschicht (des Vordergrundes) weit hinaus reichen darf. Das Fernbild, auf dem die Bildvorstellung des Malers fusst, geht also über die Gränze der klassischen Reliefvorstellung hinaus und

kann eine Tiefenbewegung anregen, die sich an das Normalvolumen der Figuren nicht bindet. Wir unterscheiden eben deshalb einen Vordergrund vom Mittelgrund und Hintergrund. Die Bildvorstellung des Malers verwertet auch das Fernbild, „das alles unter Lebensgrösse zeigt“ (S. 68 Anm.). Da liegt der Unterschied, den Hildebrand übergeht oder in seinem Ausdruck „Fernbild“ für zwei verschiedene Dinge unvermerkt verschleift.

Es hängt freilich ganz von der Schärfe des Auges ab, wie er selbst (68) hervorhebt, auf welche Distanz es die Gegenstände scharf und präcis sieht, und „die Entfernung, welche das Fernbild erfordert, hat an und für sich nichts mit der Deutlichkeit oder Undeutlichkeit des Bildes zu tun, wenn sie auch auf die Härte oder Weichheit der Erscheinung Einfluss nimmt.“ Aber es müsste doch ein Durchschnittsmafs zwischen diesen Extremen kurzsichtiger und weitsichtiger Beschauer angenommen werden, also eine Durchschnittsdistanz für den Künstler. Und wenn andrerseits „der Mafsstab einer Darstellung auch nicht mit einer Distanzvorstellung verknüpft ist, wenn die perspektivische Verkleinerung in natura von uns garnicht empfunden wird“, — so ist uns Hildebrand doch die Bestimmung der Anfangsgränze für sein „Flachrelief“ schuldig geblieben. Tatsächlich giebt es ja in der italienischen Renaissance ein Flachrelief, das den umgebenden Raum in beträchtlicher Tiefe mit darstellt, wie etwa der Drachenkampf des heiligen Georg unter dem Standbild dieses Helden an Orsanmichele, eine Arbeit

des Donatello. Das ist ein andres Flachrelief als der Christus im Grabe von demselben Meister in London. Noch glücklicher nähert sich jedoch Luca della Robbia dem klassischen Vorbild der Griechen sowol in flachem als im höheren Relief. Bedürfen wir also, um das Wesen des klassischen Reliefstils zu bestimmen, nicht für die Anfangsgränze des Flachreliefs eines festen Mafsstabes ebenso, wie für die letzte Gränze des Hochreliefs, die nach dem realen Tiefenmafs der Figur bestimmt ward? — Ist es nicht die Übereinstimmung des Höhenmafses „der Figur" mit dem realen Höhenmafs der vordern Reliefflache, d. h. der ersten Distanzschicht selber? Oder, anders ausgedrückt: die möglichste Ausbeutung der ganzen Vertikalausdehnung des Vordergrundes für die plastische Gestaltung? Und was bedeutet dieses feste Verhältnis zwischen Reliefrand und Figur andrerseits für den verschiebbaren Abstand des Beschauers von diesem Objekte, also für die reale oder die imaginäre Distanz vom Dargestellten?

Damit kommen wir auf einen andern Unterschied zwischen Malerei und Plastik, der die Bestimmung Hildebrands, die Reliefvorstellung fusse auf dem Eindruck eines Fernbildes, — aus der Nähe gesehene Natur sei nicht als Relief gesehen, sehr ins Schwanken bringen muss.

Die perspektivische Raumdarstellung im Bilde, wie wir sie besonders deutlich auf Gemälden italienischer Quattrocentisten als Linearkonstruktion aufgerechnet finden, weist dem Beschauer seinen festen

Standpunkt an, indem sie nicht allein die Richtungsaxe, auf den Centralpunkt dieser perspektivischen Konstruktion zu, sondern auch die normale Distanz zwischen der Bildfläche und dem Auge des Beschauers bestimmt. Die dargestellte Raumtiefe, die im Gemälde vor dem Beschauer liegt, ist ebenso gross wie die wirkliche vom Beschauer bis an die Bildfläche, d. h. die innere Distanz des Centralpunktes von der Oberfläche in ihrem Rahmen ist gleich der äussern Distanz des Rahmens vom Auge des Betrachters. Wenn dagegen nicht von der Raumdarstellung, sondern von der Figurendarstellung ausgegangen wird, und der Mafsstab der Normalfigur des Vordergrundes möglichst gleich der Höhe der Bildfläche angenommen ist, so rückt mit dieser umgekehrten Rechnung auch der Beschauer aus der früher angewiesenen Entfernung in viel grössere Nähe. So weit auch faktisch sein Abstand von der Bildwand sein möge, imaginär ist er den Gestalten, oder sind die Gestalten ihm näher als bei jenen Musterstücken perspektivischer Raumdarstellung. Man vergleiche als solches etwa Peruginos Schlüsselübergabe in der Cappella Sistina mit Mantegnas Triumphzug aus Mantua.

Noch weiter belehrt uns aber Rafaels Teppichkarton mit dem Hinweis des guten Hirten auf seine Herde „Pasce oves". Jedermann wird sagen, dass Rafaels Bild sich der Reliefvorstellung nähert, obwol eine ziemlich umfassende Landschaft als Schauplatz bei der Erscheinung des Auferstandenen mitwirkt. Die Gestaltenreihe ist aber weit mehr „aus der Nähe ge-

sehene Natur“ als die Ferne dahinter. Nehmen wir diesen landschaftlichen Hintergrund vollends weg und beschneiden den Karton oben so weit, dass die Höhe der Hauptfigur das Maßgebende wird für die nebeneinander gereihte Schar der Jünger, so ist damit das malerische Interesse sozusagen auch beschnitten und das plastische gewinnt die Oberhand, zumal wenn wir von dem poetischen Interesse an dem dargestellten Vorgang und an der Charakteristik der Individuen noch ganz absehen. Wir können auf diese Reihe von menschlichen Körpern das Experiment mit den beiden Glasplatten vorn und hinten anwenden und sagen, diese Figuren leben in einer einheitlichen Schicht von gleichem Tiefenmaſs, und dieses entspricht ungefähr dem realen Tiefenmaſs der Figur Christi. Das heisst, das Gemälde ist in die klassische Reliefvorstellung übertragen. Da diese Gestaltenreihe jedoch gemalt ist, d. h. Schatten und Licht in fester Verteilung darbietet, so kann sie befriedigend für unser Auge nur für den bestimmten Standpunkt wirken, für den sie berechnet ist.

Denken wir uns dagegen die nämliche Gestaltenreihe plastisch ausgeführt, etwa in Marmor- oder Stuckrelief, so enthält sie nicht selbst mehr die bestimmte Verteilung von Licht und Schatten, sondern muss diese vom wechselnden Tageslicht erwarten, sei dies unter freiem Himmel oder unter der vorherrschend einseitigen Beleuchtung in einem Innenraum. Je nach der stärkeren oder schwächeren Verschiebung, die im Verhältnis der Schatten und Lichter eintreten kann, wird auch der Standpunkt des Betrachters variabel.

Der Gegensatz der Bedingungen zwischen Malerei und Plastik in diesem Fall ist klar: das gerahmte Bild ist selber verhängbar; aber es weist dem Beschauer stets, — je bestimmter die Modellierung der Gestalten durch Hell und Dunkel oder die perspektivische Darstellung des Raumes durchgeführt sind, desto zwingender — seinen Standort an, von dem es als Ganzes betrachtet sein will. Das Relief dagegen hat als tektonischer Bestandteil einer Wand seinen festen Standort, während der Beschauer seine Stelle wechselt, wie das Tageslicht mehr oder minder erheischt; — je stärker die Modellierung, je höher das Relief, desto abhängiger ist er von der Beleuchtung am Orte, je flacher das Relief, je „durchgängiger es das Licht auffängt", desto freier auch die Verschiebbarkeit des Standpunktes, und zwar nicht allein in der Parallele zum Bildwerk, sondern auch in der Distanz.

Damit sind wir zu einem neuen Widerspruch zu Hildebrand geraten, der auch für das Relief wie für das Gemälde verlangt, dass alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus, sozusagen von vorn nach hinten abgelesen werden.

Was wir von Rafaels Komposition in Reliefübertragung behauptet haben, gilt unseres Erachtens auch von dem klassischen Relief der Griechen, mit dem wir sie verglichen. Dagegen giebt es in der Geschichte der Reliefkunst, sowol im Altertum wie in neueren Zeiten Beispiele genug, in denen die Forderung Hildebrands, d. h. die Anweisung eines festen

und entfernten Standpunktes für den Beschauer erfüllt ist. Nennen wir als besonders schlagend für die Darstellung sowol eines Innenraumes wie einer Landschaft nebst andern Kombinationen nur die Kanzelreliefs des Benedetto da Majano mit Geschichten des heiligen Franciscus in Sta Croce zu Florenz. An jeder Seite des Polygons der Kanzelbrüstung befindet sich ein stark eingerahmtes und dadurch selbständig gemachtes Bild, das durch seine Raum- und Formenperspektive dem Beschauer seinen Standpunkt, besonders in den Reliefs der Hauptaxen ganz bestimmt, anweist. Grade diese und alle verwandten Reliefs, wie sie etwa in der Alexandrinischen Kunst mit Einbeziehung des landschaftlichen Schauplatzes vorkommen, entsprechen sonst aber keineswegs mehr den Principien der klassischen Reliefkunst. Denn ein mehr oder minder entfernt gedachter Hintergrund kehrt sich nicht mehr an das Tiefenmafs der Figuren u. s. w. Dagegen entsprechen grade sie dem Charakter des Fernbildes nach Hildebrands Definition, deren Gültigkeit wir für die realistische Malerei unbedingt anerkannt haben.

Es kann also nicht richtig sein, wenn Hildebrand für das plastische Relief der Griechen erklärt, die Reliefvorstellung fusse auf dem Eindruck eines Fernbildes. Aus der Nähe gesehene Natur sei nicht als Relief gesehen.

Die Differenz kann nur in der relativen Bedeutung des Ausdruckes Nähe und Entfernung liegen, und es käme darauf an, die Schwelle zu bezeichnen oder doch eine Gränzregion zu finden, wo

der Übergang aus der einen in die andre Auffassung sich vollzieht.

Unzweifelhaft richtig bleibt Hildebrands Behauptung, aus der Nähe gesehene Natur sei nicht als Relief gesehen, solange unter Nähe die unmittelbare unsrer Tastregion verstanden werden soll und unter Natur in erster Linie die Dinge um uns her. Denn in diesem Umkreis führt auch das Sehen zur kubischen Auffassung der Einzelkörper und über diese hinaus höchstens zu einer Orientierung über das Verhältnis unseres eigenen Leibes zu dieser Nachbarschaft. Aber unser Gesichtskreis erweitert sich bald, da das Auge dem Antrieb zur vollen Anspannung seiner Sehkraft folgt und die Vorstellung ebenso nach der Tiefe strebt. Unser Blick umspannt in seiner notwendigen Abwechslung, ob tastend noch, ob schweifend oder ausruhend, je nach der Breite dieses Spielraums ein Nebeneinander, und dies ist entweder ein Körper mit einem Stück der weiteren Umgebung dahinter oder eine Mehrzahl von Körpern mit solchem gemeinsamen Grunde, mag diese Gränzfläche hinten auch noch so nahe stehen, dass auch eine Mehrzahl von Körpern sich nur in einer Distanzschicht auszubreiten vermag, also noch keine Verschiebung hinter einander aufweist. Dies wäre doch wol schon eine Entfernung, bei der die Reliefauffassung eintreten könnte, aber noch lange nicht das Fernbild, wie wir es als Domäne der Malerei betrachtet.

Auch das Relief giebt, wie die Malerei, — haben wir uns früher gesagt — Körper und Raum zu-

gleich. Es behandelt also, wird man meinen, den selben Gegenstand, den wir der Malerei zugewiesen. Aber es versucht diese Aufgabe noch ganz mit den Mitteln der Plastik, d. h. als Sache der Körperbildnerin zu lösen. Die Reliefkunst gehört also in ein Zwischenreich zwischen Malerei und Plastik, wie die tektonische Körperbildung ein solches zwischen Plastik und Architektur erfüllt. So weit hatten wir die Unterscheidung, wo es auf die Bestimmung des Malerischen sozusagen in der Malerei selber ankam (Heft I, 40), zunächst geführt, zumal „da die kritische Beleuchtung dieser Mittelregion selbst erst Erfolg versprach, wenn vorher das Wesen der beiden Nachbarinnen im Innersten erfasst war.“ [1])

Wenn es nun aber darauf ankommt, die Gränzen der Malerei und der Plastik zu bestimmen, indem wir grade dies Übergangsgebiet genauer auf seine Zugehörigkeit zur einen oder zur anderen Nachbarin prüfen, so greifen wir am besten auf Hildebrands eigene Limitation des Fernbildes zurück.

„Erst von einer bestimmten Distanzschicht an sehen unsre Augen parallel“ — mögen sie nun kurzsichtig oder weitsichtig sein, es giebt eine Durchschnittsmitte für diese Gränzregion — „und nehmen die Erscheinungsobjekte mit einem Blick als einheitliches Flächenbild oder als Fernbild auf. Was in

---

1) Trotzdem hat ein Berliner Recensent, der nicht einmal den Gesamtplan dieser Beiträge beachten wollen, schon von jenem ersten Heft verlangt, es müsste doch auch über den malerischen Charakter gewisser Reliefs z. B. am Kaiser Wilhelmsdenkmal in Berlin Rechenschaft geben.

der Mitte unseres Sehfeldes liegt, wird am stärksten wahrgenommen, nach dem Rande zu verschwindet dieser Eindruck. — Ebenso wird das, was direkt vor der Distanzschicht, vor der eigentlichen Bühne ist, noch als Übergang mit wahrgenommen. Der eigentliche Raum aber, welcher erscheint, liegt hinter dieser Distanzschicht oder fängt mit dieser erst eigentlich an."

Dieser eigentliche Raum, der als Fernbild im engern Sinne erscheint, ist der Bildraum, sagen wir einmal des Landschaftsmalers vorzugsweise. Wir müssen ihn hier ausscheiden, wo es gilt den Spielraum für die Plastik zu finden. Wenn nun jener „Übergang", der noch mit wahrgenommen wird, eben die Übergangsregion wäre, die wir suchen, d. h. grade die Zone, wo unsere Tastregion noch in das Sehfeld hineinragt und direkt vor der Distanzschicht auftritt, mit der oder hinter der das Reich des Fernbildes beginnt?

Hier liegt der Rahmen des Bildes, der mehr oder minder reliefmäfsig ausgeführt zu sein pflegt, und eben als Übergang zwischen dem wirklichen dreidimensionalen Raum, in dem wir stehen, und dem idealen Raum des Bildes, in den wir hinaus schauen, zugleich vermittelt und scheidet. Er ist für die Bildfläche eine positive Instanz, die ihr das selbständige Schalten und Walten im Innern dieses Ausschnittes sichert und den Aufbau der Welt, die der Maler darin ertäuschen kann, als eigne, für sich bestehende garantiert. Er ist für den Be-

schauer dagegen eine negative Instanz, die ihm die Verwechslung mit dem wirklichen Raum und der vollen Körperlichkeit um ihn her verbietet. Der Beschauer kann nicht tatsächlich „in den Raum hinein schreiten“ [1]), durch eigne Ortsbewegung seines Körpers das Tiefenvolumen durchmessen, ebenso wenig wie sich stossen an den andern Körpern darin; sondern das Gefühl der einheitlichen Tiefenbewegung beruht ganz auf der Vorstellung, die der optische Schein in uns anregt.

Das ist es, jener Bildraum liegt jenseits unsrer Tastregion und wird uns ausschliesslich durch das Auge als Gesichtseindruck übermittelt; er ist nicht greifbar, wie der Rahmen des Bildes und wie die andern „wirklichen“ Gegenstände um uns her, die ausser ihm vielleicht noch in unser vom entfernteren Standpunkt sich bietendes Sehfeld hineinragen. Der Rahmen selbst aber sagt uns durch seine Reliefbehandlung, dass er sich an der Stelle befindet, wo nach alter Erfahrung Relief am Platze ist. Aber nicht immer wird er reliefmässig profiliert oder als glatte Leiste doch, von aussen nach innen verlaufend, als schräge Übergangsfläche gegeben; sondern es kommt auch die glatte Leiste als senkrechte Ebene behandelt vor, oder mit einem First in der Mitte nach beiden Seiten absteigend profiliert, ja ganz umgekehrt, von innen nach aussen abgeschrägt, so dass die Bildfläche als Parallelebene vor die Wand-

1) Vgl. oben die Stelle aus Hildebrand und die Erklärung, S. 34.

fläche hinaustritt. Es muss also mit dem Rahmen ausserdem noch eine andre Bewandnis haben. Jedenfalls wirkt bei seiner Behandlung noch eine andre Mafsnahme mit als der Abstand des Beschauers allein, der sich verändern und bis zur Greifbarkeit dieses untern Rahmens annähern lässt. Es ist dies die Höhe, in der wir Gemälde anzubringen pflegen, und damit kommen wir auf einen andern ausserordentlich wichtigen Punkt für die Bestimmung der Gränzen zwischen Fernbild und Relief, oder zwischen malerischer und plastischer Auffassung überhaupt.

Diese Höhe ergiebt sich schon bei der physiologischen Bestimmung unseres Sehfeldes aus dem natürlichen Bedürfnis der bequemen Funktion unserer Organe in ihrer normalen Lage. Die horizontale Lage der beiden Augäpfel im oberen Teil unseres Kopfes würde beim Anblick einer vor uns, nicht allzu entfernt stehenden Wand eine Neigung des Kopfes nach vorn nötig machen, sobald wir auch den untersten Teil dieser senkrechten Fläche und weiter die daranstossende Horizontalebene des Fussbodens überblicken wollen, wenn diese Neigung nicht schon von Natur vorgesorgt wäre. Um so mehr gilt es, wenn wir nach oben über eine gewisse Höhe hinausschauen, erst die leise natürliche Inklination unseres Augenpaares aufzuheben und dann weiter noch eine Neigung des Kopfes nach rückwärts zu Hülfe zu nehmen. In dem letztern Fall, nach oben zu, ist das entstehende Muskelgefühl also stärker bemerklich als im erstern Fall, nach unten zu. Ähnliche Organgefühle entstehen aber ausserdem noch

bei der seitlichen Drehung im Verfolg einer Strecke nach rechts oder links herum.

Vor allen Dingen aber bildet unser Sehraum als Ganzes eine innere Kugelfläche, deren Mittelregion nur — unser Sehfeld — nach jeder Seite, wohin wir grade schauen, in eine senkrechte Ebene überzugehen scheint und als solche vorgestellt wird. Ausserhalb dieser mittleren Ebene, die vor uns steht, liegen nach unten, wie nach oben, und nach beiden Seiten dieses Sehfeldes, Übergänge von sphärischer Kurvatur, bei deren Verfolg mit unsern Augen notwendig Bewegungsgefühle entstehen, die aus dem begleitenden Muskelapparat, der dabei in Anspruch genommen wird, herstammen, aber gewiss in der weiteren motorischen Region nachzittern und zu Bewegungsvorstellungen disponieren.

Zwischen unsern Fussfpitzen und dem Anfang des bequem sich darbietenden Sehfeldes liegt sozusagen ein Anlauf. Die reliefmäfsige Behandlung des Rahmens unten giebt also den letzten Teil der untern Kurvatur der Kugelfläche unseres natürlichen Sehraums wieder. Die glatte Leiste, die sich in der selben Richtung von aussen nach innen abschrägt, ist nur die Reduktion dieses Ausdrucks auf eine ebene Fläche, also eine Assimilation an unsre Auffassung des Sehfeldes oder an die regelmäfsige Form der Wand, die die Architektur bereits in diesem Sinne behandelt hat. Legen wir die Horizontale des untern Rahmens genau in diese Höhe der Wand über dem Boden, auf dem wir stehen, so funktioniert er ganz exakt als Gränze zwischen Tastraum

(oder realem Schauplatz) hier und Bildraum (oder idealem Schauplatz) dort, oder, bleiben wir im Reiche der Kunst, zwischen der architektonischen Schöpfung hier und der malerischen dort.

Legen wir diesen untern Rand des Bildes oder der Bühne auch nur etwas tiefer, so fällt der vordere Streifen dieses sich öffnenden Raumes, wie etwa von der Lampenreihe und dem Souffleurkasten bis an das erste Koulissenpaar auf unserm Theater, noch ebenso unter den natürlichen Zwang der von aussen nach innen zurückweichenden Reliefanschauung, wie vorher der Rahmen selbst sich dieser Kurvatur unseres Sehens bequemte. Das kann besonders in Wandgemälden geschehen, die den Eindruck erwecken wollen, als blickten wir in anstossende Räumlichkeiten hinaus. So ist bei Rafaels Disputa und Schule von Athen der ziemlich tief herabreichende Vordergrund eben deshalb für die plastische Behandlung, die ihn auszeichnet, berechtigt und trägt nicht wenig dazu bei, die Illusion der Raumentfaltung im Anschluss an die Bedingungen der vorhandenen Architektur hervorzubringen. Im Parnass erhöht sich der Boden, links und rechts vom einspringenden Fenster, und die Stirnseite des Podiums wird gar mit grau in grau gemalten Reliefbildern geschmückt; aber durch das ansteigende Terrain des Musenhügels wird grade die plastische Auffassung der vordersten Gestalten als voll sich rundende Körper wieder energisch herausgefordert. Drüben endlich, unter der Justitia, sondern sich die Bestandteile auch in selbständige Ganze von zweierlei Charakter. Unten links und

rechts auf gleicher Höhe ein schmälerer und ein breiterer Einblick in anstossende Gemächer, wo der Kaiser mit seinen Räten, der Papst mit seinen Kardinälen in leibhaftiger Gegenwart vor Augen stehen. Droben über dem verbindenden Architrav in der Bogenöffnung, durch die der blaue Himmel hereinschaut, die plastisch körperhaft auf den Terrassenstufen aufgebaute Gruppe der drei Tugenden mit ihren Genien dazwischen, — Alles gemalt, aber aus dem sichern Gefühl heraus in voller kubischer Stärke, weil in dieser Höhe vor dem Deckengewölbe wieder die günstige Region für plastische Rundung beginnt. Nur verläuft hier die Kurvatur des Übergangs zwischen den Ebenen, die aufeinanderstossen, zwischen Wand und Decke also, sozusagen in umgekehrter Richtung als der Übergang zwischen Fussboden und Wand unten. Deshalb bewegt sich das Profil des Simswerks ebenso wie das des Rahmens, die wir in dieser Höhe anzubringen pflegen, in aufsteigender Richtung und kragt immer weiter vor, wo immer eine Ausgestaltung dieser Kurvatur mit tektonischer Plastik versucht wird.

In dem folgenden Zimmer des Vatikans, der Stanza d'Eliodoro liegt der vordere Bühnenrand aller Gemälde höher; ihre Gestalten rücken auch im Vordergrund dem Beschauer nicht so nah; sein Abstand, tatsächlich nur im gleichen Spielraum sich bewegend, wird für das Auge freier, und weiter für die Vorstellung. Es sind historische Ereignisse, die in der Vergangenheit liegen; aber die Gegenwart des Papstes und seiner Begleiter bringt sie dem Be-

schauer, und brachte sie dem damals Lebenden erst-recht, noch immer in den Umkreis des Selber-Erlebten. Unzweifelhaft ist hier ein weiterer Schritt zum malerischen Standpunkt getan.

Aber, — bei der wechselnden Unbestimmtheit im Abstande, die durch das subjektive Ermessen und durch die objektive Beschaffenheit des Platzes unvermeidlich wird, kann erst in ziemlicher Höhe über dem Boden die Erscheinung des Bildes in optischer Reinheit wirken und von der Einmischung unsrer Tastgefühle sozusagen frei gehalten werden.

So sondern wir in einem Innenraum, je mehr wir täglich darin verkehren, die untere Region der Wände durch Holzvertäfelung oder andre mehr oder minder plastisch-tektonische Behandlung von der oberen Region, wo die bildliche Anschauung allein regieren soll. Auch dafür sind die Stanzen des Vatikans lehrreich, besonders das Zimmer des Burgbrands, wo die Sockelfiguren durch ihre plastische Malerei gradezu den Raum verengern. Ganz unten am Boden ist ja der Platz für die Postamente der Statuen und andre tektonische Körper, die vor der Wand stehen oder aus ihr hervortreten, — d. h. eine eminent plastische Region, soweit es das Gefühl des Besuchers oder gar Bewohners ihr gestattet sich auszudehnen. Es ist der Bannkreis des Gestaltungsraumes für kubische Gebilde gleich uns selbst. Hier blicken wir den Sachen, schon durch die natürliche Stellung unsres paarigen Sehorgans veranlasst, sozusagen zuerst auf den Kopf, sie nach ihrem Verhältnis zu uns nach Höhe, Umfang und Abstand zu

fragen. Es ist ein Abtasten der Körper mit den Augen, von dem wir uns erst allmählich zu ruhigerer Anschauung zurückziehen.

Die Zone dagegen, in der unser Schauen dem Körperdrange vollends enthoben wird, wo das Fernbild in voller Freiheit sich vor uns ausbreiten mag, liegt über der realen Höhe unserer Augen oder gar unsres Kopfes, d. h. über der Horizontale zwischen unsern Augäpfeln oder gar über unserm Scheitel, also an der Wand gemessen etwa in Manneshöhe, wo wir der Wandbekleidung wol gar ein abschliessendes Sims verleihen, vorgekragt, um die Gränze gegen das idealere Obergeschoss zu markieren, wo unsre Gesichtsvorstellungen allein walten. Diese Zone reicht hinauf bis zum Ende des Sehfeldes, wo wieder die Kurvatur unseres Sehraumes sich geltend macht, indem wir, durch die Anlage unseres Sehapparates gezwungen, Alles, was sich zeigt, zunächst wieder auf seine Vertikalaxe prüfen.

Nach den Seiten zu bestehen aber, wie wir uns gesagt, ähnliche Übergänge von dem Sehfeld vor uns, oder der Bildfläche, die wir grade betrachten, zu den folgenden links und rechts, wie sie etwa im Innenraum rechtwinklig aufeinanderstossen. Die architektonische Raumbildung führt hier für gewöhnlich die regelmässige stereometrische Form durch, betont eben im rechtwinkligen Aufeinanderstossen der Wände die Gesetzmässigkeit ihrer Schöpfung nach den Anforderungen der abstrakten Raumvorstellung. Für das lebendige Gefühl des menschlichen Subjekts in solchem Raume walten hier ebensogut die natür-

lichen Bedingungen unseres Sehens; die Muskelempfindungen, die unsere Augenbewegung begleiten, erregen die verwandte Sphäre der Tastregion und qualificieren auch diese Stelle der überleitenden Kurvatur als Spielraum für unsere Bewegungsvorstellungen und die Formvorstellungen nach Analogie unsres organischen Leibes.

So finden wir den Bildraum des Malers an den Wänden ringsum, nach unten und oben, nach links und rechts umgeben von Gebietsteilen des bildsamen Gestaltungsraumes und kommen zu dem Schluss:

Wo der nahe Umkreis um uns selbst, in dem wir dreidimensionale Körper gleich dem unseren erwarten und anzutreffen gewohnt sind, also das Bereich der Rundplastik, aufhört und sich der entfernteren Distanzschicht des Fernbildes nähert, da liegt, zum Teil noch in dieses Sehfeld hineinragend oder doch häufig noch mit wahrgenommen, die Übergangssphäre, wo die Reliefanschauung waltet. Hier ergiebt sie sich für unsere menschliche Organisation ganz natürlich; denn hier gleitet für unser Auge wie für unser Körpergefühl die Auffassung der Einzelkörper für sich in die Auffassung ihres Zusammenhanges über, sei es unter einander, sei es mit ihrer räumlichen Umgebung. So erklärt sich die Entstehung der Reliefkunst aus der Natur dieser in unserem Verhältnis zur Aussenwelt vorhandenen Übergangssphäre und zugleich ihr Charakter als Zwischenreich zwischen Plastik und Malerei.

Ihr Gestaltungsraum unterscheidet sich von dem der Rundplastik dadurch, dass er nach hinten von

einer festen und undurchsichtigen Gränzfläche abgeschlossen wird und an dieser tektonischen Scheidewand des bildsamen und durchschaubaren Raumes haftet. Diese tektonische Fläche, mag sie (wie bei Grabstelen) frei aufgerichtet stehen oder als Bestandteil zu einer massiven Mauer gehören, schneidet die Möglichkeit ab, das Bildwerk anders als von der Vorderseite zu betrachten. Im Übrigen jedoch lässt sie den Wechsel des Standpunktes gegenüber dieser vorderen Parallelebene ebenso offen, wie sonstige tektonische Gebilde, die an einer Fläche haften, d. h. sowol seitliche Verschiebung auf der Standlinie des Beschauers als auch Veränderung des Abstandes selber. Die tektonische Scheidewand hinten hebt jedoch, für diese Betrachtung selbst, das Vordringen des Blickes in die Tiefe dadurch auf, dass sie den weitern Raum abschneidet. So wirkt sie als negative Instanz, indem sie die Konsequenz des Schauens von einem festen und entfernten Standpunkt verbietet. Eben dadurch hält sie positiv die freie Wahl seitlicher Bewegungen und die Berechtigung des tastenden Sehens aus der Nähe — zur Ergänzung offen. Sie wirkt als positive Instanz ferner dadurch, dass sie selbst wie den weiteren Raum auch den weiteren Zusammenhang überhaupt, die Garantie aller sonstigen Bedingungen räumlich-körperlicher Existenz bedeutet. So zwingt sie die Anwandlungen zu fortschreitender Tiefenbewegung, die unsre Vorstellung vollzieht, zurückzustauen und in der einen Schicht des Gestaltungsraumes sich auszubreiten, damit aber zur Körpervorstellung, von

der die Gestaltung ausgegangen, immer als zur Hauptsache heimzulenken.

Die Reliefvorstellung fusst also auf dem Eindruck eines Fernbildes ebenso wenig, wie sie auf dem nahen Standpunkt kubischer Körperschau allein beruhen kann. Das wenigstens glauben wir grade vom klassischen Relief der Griechen aussagen zu dürfen.

VI.

DIE RELIEFKUNST

Aus diesen Erwägungen über die verschiedenen Faktoren, die zur Reliefvorstellung zusammenwirken und die Übergangssphäre charakterisieren, wo deren künstlerische Behandlung sich ergehen kann, muss aber noch Eins hervortreten: Die Beziehungen der Reliefkunst erstrecken sich nicht allein nach der Seite der Malerei, deren Problem, den räumlichen Zusammenhang zwischen den Körpern darzustellen, sie aufnimmt und mit den Mitteln der Plastik zunächst zu lösen versucht, sondern sie erstrecken sich auch ebenso nach der Seite der Tektonik. Ja diese müssen ihr näher liegen, so lange sie ihre Gestaltung vorerst als Körperbildnerin fortzusetzen trachtet. An die Nachbarin Tektonik lehnt sie sich an, an die Bedingungen ihrer regelmäfsigen Formen, an ihre stereometrische Gesetzmäfsigkeit knüpft sie die Darstellung organischer Körper, wo diese nicht mehr auf sich selber allein beruhen

können, wo nicht deren Körperlichkeit, sondern deren Zusammenhang im Raume zum Hauptanliegen geworden ist. Zu den Errungenschaften der Krystallisation und zum Glauben an die Beharrung ihrer Gebilde muss die Plastik ihre Zuflucht nehmen, wenn der dreidimensionale Komplex in ihrer eigenen Organisation nicht stark genug mehr ausfällt, um sich selber aufrecht zu erhalten, oder wenn die Bewegung, die sie zu fassen sucht, den Grundstock ihrer Körperbildung ins Schwanken bringt. Das heisst also, das Zwischenreich, das die Reliefkunst für sich gründen mag, liegt nicht zwischen Malerei und Plastik im engeren Sinne, sondern wir müssen Plastik hier in dem weiteren Sinne verstehen, den wir für die „Körperbildnerin" aufgestellt haben, vermöge dessen sie auch den verwandten Charakter der Tektonik mit umfasst; dies Zwischenreich berührt also die Gränze des tektonischen Schaffens und übernimmt die Handhabung seiner Gesetze, soweit sie selber sich dadurch zu sichern oder sonstige Vorzüge zu gewinnen vermag. Die eigentlich plastische Behandlung aber, die Körpervorstellung nach dem Ebenbilde des Menschen, also die Organisation und Belebung in diesem Sinne, bleibt doch der Mittelpunkt, wo der Kern ihres Wesens zu suchen ist. So stellt also in der Reliefkunst sich ein ähnliches Verhältnis heraus, wie in der Gruppenbildung, als deren weitere Fortsetzung wir ihre Bestrebungen nach Wiedergabe eines Zusammenhangs auffassen dürfen. Auch hier giebt es eine specifisch plastisch gesonnene Mittelregion und zwei Abzwei-

gungen davon: einmal nach der Seite der Tektonik, das andre mal nach der Seite der Malerei. Insofern aber das Relief über die Gruppe hinausstrebt auf das nämliche Ziel hinüber, muss auch die Tendenz zum Malerischen überwiegen, und zwar, so weit dies nicht in der Natur des Problemes selber liegt, jedenfalls durch den Erfolg und den Fortgang der geschichtlichen Entwicklung, der die Zukunft gehörte.

So gelangen wir dazu, im Unterschied von der bisher üblichen Bezeichnung nach den beiden Extremen der plastischen Rundung Flach- und Hoch-Relief, und im Unterschied von Hildebrand, der das klassische Hochrelief der Griechen lieber als Tief-Relief definieren möchte (S. 71), eine erste grundlegende Dreiteilung aufzustellen, die sowol den natürlichen Bedingungen unsres Sehraumes, unsrer Tastregion und unsrer Ortsbewegung auf der einen Seite, wie dem Charakter der künstlerischen Auffassung, der sich ebenso natürlich nur auf solcher psychologischen Grundlage entwickeln kann, gerecht zu werden versucht. Wir unterscheiden als Hauptklassen das Flachrelief, das Hochrelief und das Tiefrelief von einander, indem wir unter dem letzten etwas ganz anderes, als Hildebrand vorschlägt, verstehen müssen. Es liegt auch hier in der Natur der Sache, dass der Zweck solcher Einteilung nur die Klärung der Begriffe und die Übersichtlichkeit des historischen Materials oder der künstlerischen Richtungen sein kann, nicht aber die Aufrichtung starrer Gränzen, zwischen denen es keine

Vermittlung gäbe. Im Gegenteil, wir werden schon im Interesse der Ästhetik hier auf solche Mittelstufen ausdrücklich eingehen. Unsere Auffassung der Reliefkunst als ein Übergangsgebiet bestätigt sich grade durch den Sachverhalt, dass die Gränzen der verschiedenen Stadien in einander fliessen, also nur relativ bestimmt werden können. Das Gestaltungsprincip ist jedoch in den drei Hauptklassen so grundsätzlich von einander verschieden, dass eine genaue Definition versucht werden muss.[1])

Das Hochrelief bestimmt sich nicht allein nach dem äussersten Mafs der Erhebung, von dem der Name ausgeht, indem es die dritte Dimension der dargestellten Körper bis zur Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ausdehnen kann. Denn mit diesem Mafsstab wäre ja zunächst auch die Forderung der Lebensgrösse gegeben, an die sich die Reliefkunst jedoch ebensowenig bindet wie die Rundplastik. Es gehört als ergänzende Bestimmung vielmehr hinzu, dass die Normalhöhe der Figuren die Gesamthöhe der Bildfläche für sich in Anspruch nimmt, über den Köpfen also keinen leeren Luftraum übrig lässt. Damit ist die Wirkung unter Lebensgrösse für die Vorstellung ausgeschlossen, mag das Mafs in Wirklichkeit sein, welches es will. Es giebt keinen Raum ausser dem durch die Körper selbst erfüllten, also auch weder in der Höhe noch in der Tiefe eine

1) Ich gebe sie, wie seit Anbeginn meiner Lehrtätigkeit, im Sinne meiner ganzen Kunstlehre, darf also anderweitige Versuche, die von fremden Gesichtspunkten ausgehen, ausser Betracht lassen.

Macht, die diese dargestellten Wesen herabdrücken oder verkürzen, gefährden oder irgendwie beeinflussen könnte. Nur gleich organisierte Geschöpfe treten mit ihnen auf, sei es als Gefährten, sei es als Gegner; also der Mensch und sein Ideal, der Heros oder gar der Gott, dazu das bodenständige Tier in seiner Gemeinschaft, das Ross, der Hund, das Rind u. s. w., oder im Kampfe wie der Löwe, der Hirsch, der Eber u. s. w., während der Adler aus der Luftregion nur als Körper unter gleichen Bedingungen zugelassen wird und selbst der Drache, die Schlange sich zum gleichwertigen Gebilde zusammenballt. Das Höhenmafs des Menschen überträgt sich gar auf die andern organischen Geschöpfe, die grösser sind als er, auf die Tiere sowol wie auf den Baum, indem es sie herabmindert, oder auf die kleineren, indem es sie vergrössert. Der Wert des Hochreliefs aber besteht grade in diesem Festhalten der Körpervorstellung im Sinne der echten Plastik, also des organischen Menschenleibes vor allen Dingen. Nur Einer Macht, die über sie alle hingeht, haben sie ausserdem sich anzubequemen, das ist die des Bundesgenossen, durch den sie als Formgebilde sichtbar werden, das Licht. Die Gliedmafsen der Vorderseite mögen sich in voller Rundung vom Rumpfe abheben; aber sie dürfen keinen Schatten werfen auf die Nachbarformen, so dass diese dadurch zerrissen oder unkenntlich werden, — also die Deutlichkeit der Erscheinungsform für die Erkennung des Gegenstandes ist die erste Forderung. Eine gewisse freie Entfaltung jedes Einzelkörpers, die dabei unsrer Vorstellung entgegenkommt, wird

die Komposition beherrschen. Sie ist auch für die weitere Durchbildung der Leiber in der dritten Dimension von Vorteil, indem sie alle schwierigen Komplikationen vermeidet. Da kommt es auf wirklichkeitsgemäfse Verhältnisse in der Dicke wenig an, wenn nur die volle Wirkung ihres Scheines erreicht wird, und auch dieser verläuft am sichersten ohne Überschneidungen und Unterbrechungen bis zur gelungenen Rechenschaft über die Gegenseite der Gestalt im Grunde. Dient doch diese offene Haltung und freie Überschau des ganzen Körpergebildes auch am besten dem innersten Anliegen des plastischen Künstlers, die „plastische Schönheit“ der Kreatur zu zeigen und dem Genuss des Beschauers aufzutischen. Aber freilich der Reliefbildner geht nicht auf die Wiedergabe der organischen Schönheit des Einzelwesens allein aus; er will sie im Zusammenhang mehrerer zeigen, wo die Reize der Bewegung und Beziehung sich so viel reicher entfalten.

Wo kann also bei einer Vielheit von Organismen, die nebeneinander ausgebreitet werden, die Einheit liegen, die das Kunstwerk erst zum Ganzen erhebt? Die Frage liegt ähnlich wie bei der Gruppe. Aber die Antwort wird schon durch die grössere Anzahl von Figuren, die das Relief zu enthalten vermag, noch eher von der Aufrechterhaltung des organischen Gesichtspunktes oder der möglichsten Annäherung an diesen zurückstehen und die einheitliche Zusammenfassung anderswo suchen als in der Komposition allein. Verschliesst sich nicht dieser die Möglichkeit eines strengeren Koncentrierens durch die Abschneidung der Tiefen-

dimension, die über das Volumen des Einzelkörpers nicht hinausreicht? Da bleiben nur die erste und die zweite Dimension übrig, die zusammen in der Fläche liegen. Wieder die tektonische Scheidewand, die den Figuren ihren Rückhalt gewährt? Nein, sie garantiert schon den wirklichen Zusammenhang als Ding der Wirklichkeit oder höchstens, wenn ein Rahmen an der Vorderseite hinzukommt, als Sache der Schwesterkunst Tektonik. Aber eben die Vorderseite, an der dieser Rahmen schon die Hand der Kunst bezeichnet, sie muss es sein, die auch das plastische Schaffen zuerst durch seine Behandlung zur Einheit zu entwickeln strebt. Die vordere Parallelebene muss auch die Einheit des Zusammenhangs darbieten, die dem Bildwerk als künstlerischer Schöpfung das Recht des Daseins gewährt. Die Höhendimension aber ist bereits der organischen Einheit gewidmet, kein Versuch darüber hinauszugehen möglich. In der Breite reihen sich diese organischen Einheiten nebeneinander. Hier allein könnten die ersten Versuche gemacht werden, und hier werden sie in der Tat angestellt. Zuerst können sie nur wieder auf die Anordnung der Einzelgrössen im Nebeneinander verfallen, also die zweite Dimension als Länge von einem Ende bis zum andern auffassen, für den entlang schreitenden oder blickenden Betrachter, oder aber als Breite von der Mittelaxe aus nach beiden Seiten, also für den stillstehenden Beschauer auf seinem festen Standpunkt. Die Erste führt zu den Gesetzen der regelmäfsigen oder alternierenden Reihung, die Andre zu den Gesetzen der

Symmetrie auf beiden Seiten der ideal eingelegten Mittelaxe oder einer körperlich ausgebildeten Dominante. Das sind aber Beides nur Übertragungen der Gliederungsprincipe, die aus der Ornamentik stammen, und deren letztes erst zur Einheit führen mag, indem es mit gleichwertigen organischen Gebilden eine Gruppierung ermöglicht, die in der Fläche schon zum Ausdruck kommt. Eben damit ist aber auch ausgesprochen, dass sie keine specifische Leistung des Hochreliefs bedeutet, das seine Figuren voll ausrundet. Sie erscheint bei solchem Aufwand von Mitteln der Körperlichkeit wie ein Surrogat; diese Einheit kann durch andre Verfahren auch schon, vielleicht gar vollkommener geleistet werden. Also muss auch die charakteristische Eigenschaft des Hochreliefs, die grade in der adäquaten Entwicklung der Tiefendimension seiner Gestalten liegt, zu der Einheit wenigstens soweit mitwirken, wie sie gegeben wird. Nicht in der Vorderfläche allein, sondern in der Flächenschicht, die den Gestaltungsraum ausmacht, muss die Einheit erreicht werden. So tritt zur Ausbreitung der organischen Gebilde in ihrer gegebenen Höhe und ihrer gewählten Aufreihung noch ein Drittes hinzu, das auch den Zusammenhang in der dritten Axe der Körper vermittelt, das ist die Entfaltung dieser Figuren nach hinten zu. Aber nicht direkte Betonung dieser Koordinate in ihrer senkrechten Stellung zur Breiten- und Höhenaxe ist das Vermittelnde, also nicht die volle Vorderansicht und Rückansicht der Körper oder die scharfe Profilstellung, sondern die diagonale Richtung erfüllt diese aus-

gleichende Verbindung, also die Schrägstellung der Figuren. Diese Dreiviertelansicht ist aber grade der offenen Haltung und freien Überschau günstig, von der wir gesprochen. Indess die Leitungsbahn, auf der sich allein die Vermittlung bewegen kann, die Körperform selbst, versagt ja bald, da die Gränzfläche hinten, wie gesagt, die weitere Raumtiefe schliesst. Nicht sie also, die Raumvorstellung als solche, vermag die Trägerin der gesuchten Einheit zu werden, sondern nur die innigste Gemeinschaft der Gestalten und ihres eigensten zugehörigen Raumvolumens, in der gegebenen Flächenschicht.

Hier aber waltet als Medium, das sich über alle ergiesst, die selbe Macht, durch die sich die Geschöpfe des Bildners dem Auge darstellen, das Licht. Es dringt wie die Formen selber, die des Bildners Hand gerundet, bis an jene Scheidewand und umgiebt die festen Bestandteile der Masse mit dem Hell und Dunkel, das sie fürs Auge „modelliert“, in dem wir ein Ergebnis unsrer tastenden Hände auf den Gesichtseindruck übertragen. Sollen wir Rechenschaft ablegen, was im Relief wirklich vorliegt, so können wir nur auf Ausdrücke verfallen, die an zeitliche Vorstellungen appellieren, wie „Flächenbewegung“, die also mehr auf die Frage nach dem Werden als nach dem Sein antworten. Oder wir verbinden diese Stadien künstlich, indem wir von der „Undulation der Masse“ behaupten, sie müsse plötzlich „geronnen“ sein. Dabei aber übergehen wir ganz die Gegenstandsvorstellungen, die dies Substrat erweckt, und deren weitere Associationen.

Genug, die Einheit besteht nicht etwa in einer geläuterten Gesichtsvorstellung allein, nicht in dem optischen Genuss, wie ihn harmonische Verteilung der Schatten und Lichter zu gewähren vermag, sondern auch hier in einer Synthese, die unsre Vorstellungstätigkeit auf Grund aller Anregungen leistet, die der Künstler ihr zuführt.

Unsere Erörterung der Möglichkeiten bei Gelegenheit des Hochreliefs muss schon die Punkte hervortreten lassen, wo die Abweichungen anzusetzen vermögen. Es wäre darnach leicht, die Umbildung nach ihren verschiedenen Richtungen hin als allmähliche Verschiebung des Princips zu schildern; doch wird es an dieser Stelle ratsam, auch die Gegensätze scharf hervortreten zu lassen.

Wenn das Hochrelief als die eigentlich plastische Lösung des Problems, den Zusammenhang organischer Körper in den Gränzen ihres Gestaltungsraumes selber mit Hülfe nur eines festen unbezeichneten Hintergrundes darzustellen, betrachtet werden muss, und auch seine stärkste Modellierung durch die entstehenden Gegensätze von Hell und Dunkel zunächst nur als Äusserung des nämlichen eminent plastischen Sinnes aufgefasst werden darf, dem es um die vollrunde Körperlichkeit seiner Gebilde zu tun ist, so fragen wir uns, bis zu welcher Gränze dieses Princip der Gestaltung auf der andern Seite aufrecht erhalten werden kann, wo es gilt, der vollen Modellierung durch Schatten und Licht zu entsagen. Ihre kräftigen Kontraste beschränkten, wie wir sahen, die Darstellung der Figuren auf offene Haltungen

und freie, durch keine Überschneidungen gestörte Ansichten des Ganzen, die selbst kontrastierende Bewegung der korrespondierenden Glieder eines Leibes, den sogenannten Kontrapost, nicht leicht verträgt. Der Übertritt aus den Bedingungen im Freien zu der einseitigen oder durch Reflexe zerstreuteren Beleuchtung im Innenraum kann ebenso dazu beitragen, auf die volle Rundung zu verzichten.

Da begegnen wir zunächst einer Übergangsklasse, die zwischen dem Hochrelief und dem Flachrelief in der Mitte liegt, und deshalb von den Italienern „mezzo rilievo" genannt wird. Wir können es, dem Gesichtspunkt, den wir verfolgen, entsprechend, nach der andern Bedeutung des selben Wortes, als Halbrelief bezeichnen, weil seine charakteristische Eigenschaft darin besteht, dass es die Hälfte des menschlichen Körpers, von der jedesmaligen Schauseite bis an die Vertikalaxe, wiedergiebt und für diese den natürlichen Eindruck zu erreichen sucht, so dass es sich zuweilen zu wirklicher Übereinstimmung herausmodelliert. Die vordersten Formen, die dem Beschauer am nächsten liegen, erhalten auch hier die stärkste Erhebung, aber sie lösen sich nirgends wie im Hochrelief zu freier Rundung los. Noch immer kommt es dem Bildner darauf an, die Gliederung der Formen in ihrem Reichtum zu vermitteln; aber die starken Kontraste der Lichter und Schatten gleichen sich aus, und ihre mildere Auseinandersetzung eignet sich besonders für Innenräume mit seitlichem oder zerstreutem Licht, die dem Hochrelief widerstreben.

Dies Halbrelief pflegt auch bei Münzen, Medaillen und geschnittenen Steinen angewandt zu werden, wo es sich also um kleinen Mafsstab und nähere Betrachtung handelt, solange der Beschauer sie in die Hand nimmt, um sie zu begucken. Hier kommt die Beweglichkeit des Verhältnisses, die zwischen ihm und dem Bildwerk eben durch die wechselnde Verschiebung der Lage sich einstellt, begünstigend hinzu, um die natürliche Beweglichkeit der Oberfläche organischer Formen zu geniessen, wie sie im Spiel der zufälligen oder willkürlichen Beleuchtung zu erscheinen pflegt.

Und in der Tat, die Grundfläche wirkt immer wie ein schimmerndes Medium, das uns die weitere Form entzieht, um so entschiedener natürlich, je mehr von der Fläche über und neben den Figuren stehen bleibt. Im Verein mit der weichen fliessenden Ausgleichung der Formen für den darüber hingleitenden Blick unsrer Augen vermag dieser Hintergrund, weiss oder gar blau getönt, vielleicht auch in zarter Vergoldung, zum Luftraum zu werden, der lichtdurchtränkt und duftig keine scharfe Durchschneidung der Raumaxen mehr erkennen lässt und keine stereometrische Härte mehr duldet.

Noch einen weitern Schritt im Verzicht auf den nahen Genuss der Schönheit organischer Formen bedeutet das Basrelief, das die eingehendere Modellierung und innere Gliederung aufgiebt, indem es die Schatten hier zu Gunsten des Umrisses aussen unterdrückt. Indessen, diese Ableitung aus dem Halbrelief entspricht sicher nicht der Entstehung des

Flachreliefs, das von dieser raffinierteren Übergangsstufe grade weit entfernt liegt. Es kommt vielmehr auf die andre Seite seines Charakters an, die es der Tektonik nähert.

Das Flachrelief bewahrt das Wesen der tektonischen Flächenschicht auch für seine künstlerische Existenz als bildliche Darstellung fast immer in mafsgebender Stärke. Es empfängt die Abbilder der lebendigen Geschöpfe ursprünglich nur zur Belebung seiner Schauseite, wie jede sonstige Flächenornamentik, als Zutat von sekundärer Bedeutung. Auch die menschlichen Gestalten sind an sich nicht mehr als die geläufigen Tier- und Pflanzenmotive, ja als stereometrische und planimetrische Elemente, die zur einfachsten, — von allen Gegenstandsvorstellungen vielleicht noch freien Rhythmisierung der Flächendimension dienten. Ihre ästhetische Funktion ist so lange gewiss nur die: den simultanen Eindruck der tektonischen Form in successive Auffassung zu übertragen; denn so allein vermögen wir Menschen die starre, an sich aller Bewegung fremde Raumgrösse zu ermessen, also auch die „Ausdehnung" — unsere Sprache übersetzt ja mit diesem Wort schon die Ruhe in Tätigkeit — nachzufühlen, an uns zu erleben. Es ist also eine Durchdringung von Beharrung und Bewegung, die hier stattfindet, wie in aller künstlerischen Behandlung. Aber im tektonischen Körper will die Beharrung weit überwiegen. Es wird also der feste Bestand der Stein-, Thon- oder Erzplatte nur an der Oberfläche ein wenig aufgelockert. Nur wie ein Hauch des Lebens

haftet die einfache Bemalung oder Zeichnung darauf; etwas weiter dringen Einritzung und Auskerbung, bis zur Gränze der ersten dünnen Flächenschicht, wo wir von Basrelief reden. Der feste Charakter des tektonischen Bestandes prägt sich auch in dieser konservativsten aller Reliefarten aus, wo immer sie zum plastischen Bildwerk ausgestaltet wird. Der Künstler sucht die Einheit in dem massiven Volumen, dessen Vorderseite er bearbeitet, selbst. Die reale Fläche mit ihren zwei Dimensionen überwiegt ja so stark. Sie repräsentiert den Raumkörper, aus dem auch die Figuren sich nur wie leise Protuberanzen hervorheben, die den Gesamteindruck der Ebene kaum alterieren. Die dritte Dimension ist also nur latent in dieser Masse, noch ungetrennt von den beiden andern Ausdehnungen, vorhanden, und nur das geringe Quantum, das zwischen der tektonischen Fläche und der ideellen Parallelebene vorn liegt, das niedrige Mafs der Erhebung, mit dem die Figuren aus dem Grunde vorspringen, gehört dieser dritten Richtung als wirklicher Spielraum, in dem sie ihre Kraft versuchen kann.

So wird jede weitere Konsequenz der vollen Körperlichkeit für die organischen Gebilde, sofern sie nicht schon in der flächenhaften Erscheinung ihrer Gesamtform gegeben liegt, von vorn herein abgewiesen. Dem Umriss allein fällt die Aufgabe zu, beim ersten Blick schon die zutreffende Gegenstandsvorstellung zu erwecken. Das Höhenlot oder doch die Wachstumsaxe bleibt das unentbehrlichste Wahrzeichen, das uns nicht vorenthalten

werden darf, wo immer es gilt, Unsresgleichen zu erkennen. Und die nämliche Richtungsaxe des Wachstums brauchen wir bei den Tieren, bei denen sie anders liegt, nämlich mit der Richtungsaxe der Ortsbewegung zusammenfällt, wie beim Vierfüssler und beim Fisch. Bis an das Rückgrat muss der Körper des Löwen erscheinen, wenn die Auffassung des organischen Gewächses die Hauptsache bleiben soll. Um diese Mittelaxe des Wachstums reihen sich die Paare homologer Glieder. Sie wenigstens muss der Umriss bieten, den das flache Relief zu seinem wesentlichsten Mittel der Darstellung ausbildet. Von der Wachstumsaxe geht deshalb auch die Körperauffassung des Bildners wie des Beschauers aus und folgt der Entfaltung von der Grundfläche bis an die vordere Parallelebene, mit der wir die Schauseite wie mit einer Glasplatte bedeckt denken mögen. Sie gewinnt den Schein der Rundung, weil die Erhebung aller vor der Mittelaxe gelegenen Körperteile, wie der Schultern, der Arme oder was sonst dem Betrachter am nächsten steht, grade die geringste bleibt. Die Andeutung dieser inneren Gliederung begnügt sich mit den einfachsten Hauptsachen, unterdrückt, wie gesagt, die Schatten zum grossen Teil, um den äusseren auf der Grundfläche keine Konkurrenz zu machen; denn diese sind die unerlässliche Voraussetzung der Deutlichkeit. Um den Umriss auch auf hellem Grunde noch hinreichend sich abheben zu lassen, wird er so behandelt, dass die Erhebung unvermittelt und senkrecht gegen den Grund abfällt, und wo auch dieses

nicht hinreicht, wird sie wol gar unterschnitten, so dass eine kräftige Schattenlinie den Rand der Form begleitet. Grade der Verzicht auf genauere Detaillierung im Innern sichert auch dem Umriss den Schein der Rundung.

Mit diesem Verzicht gewinnt aber das Flachrelief ausserdem einen Zuwachs an Körperhaltungen und Bewegungsmotiven, die dem Hochrelief versagt blieben. Der Kontrapost z. B. und mancherlei Verkürzungen oder Überschneidungen lassen sich mit voller Klarheit wiedergeben, und mit ihrer Hülfe eröffnet sich ein Reichtum von Beziehungen, der mit dem starken Schattenschlag des höheren Reliefs versucht nur Verwirrung zerrissener Formen darbieten würde.

Freilich die tektonische Herkunft und Zurückhaltung des Flachreliefs erhält auch in der Komposition lange eine ausgesprochene Neigung zu strenger Gesetzlichkeit. Sie versucht wol gar mit den Gliederungsprincipien der regelmäfsigen oder alternierenden Reihung und der symmetrischen Gruppierung der Körper im schlichten Nebeneinander auszukommen, d. h. sie begnügt sich mit einer einzigen Figurenreihe und vermeidet jede Anwandlung zu weiterer Tiefenbewegung. Aber die historische Entwicklung im engen Bunde mit der Tektonik und der Baukunst selbst, in denen diese Gesetze walten, hat auch die plastische Behandlung und die Komposition des Flachreliefs weiter getrieben, wie es schon das unvergleichliche Meisterstück, der Parthenonfries, in der verschiedenen

Ökonomie vereinzelter oder zusammengeschobener Figuren je nach dem Bestimmungsort am Bauwerk erkennen lässt.

Ein andrer Ansatzpunkt für weitere Abweichungen der Reliefkunst liegt sowol im Flachrelief, wie im Hochrelief und deren Mittelglied, dem Halbrelief, an der Stelle, wo die Grundfläche sich dem Fortschreiten der Tiefenbewegung, die unser Auge und unsre Vorstellung zu vollziehen trachten, entgegenstellt. Diese Gränze zwischen der durchgestalteten Schicht und dem unbezeichneten tektonischen Rückhalt weiter hinauszuschieben, ist ein natürlicher Antrieb, der sich bei jedem der bisher erwähnten Gestaltungsgrundsätze einstellen mag. Wie nahe der Drang nach dem Hintereinander mehrerer Erscheinungen liegt, selbst im Flachrelief, lehrt ein Blick auf das soeben genannte Beispiel vom Parthenon. Bei der Höhe, in der dieser Zug der Panathenäen die Cella des Tempels schmückte, und dem verhältnismäfsig nahen Standort der Betrachter im Peristyl, hat sich von selbst ergeben, die Höhe des Frieses statt der Tiefe auszubeuten: die Reiter besonders steigen, wo die Bewegung staut, zum Teil übereinander hinaus. Unter andern Verhältnissen muss ebenso noch die Grundfläche selber für eine weitere Figurenschicht herhalten, aber schon wirklich hinter der vorderen Reihe. Dies kann nur dadurch erreicht werden, dass man zwei Principien der Gestaltung, einen stärkeren und einen schwächeren Mafsstab der Erhebung, mit einander verbindet, wie an den Triumphalreliefs im Titusbogen, die für die

vorübergehende Betrachtung beim Durchschreiten des Tores gedacht, auch nur unter diesen Bedingungen der successiven Auffassung die volle Lebendigkeit und plastische Berechtigung gewinnen. In späteren Versuchen kühnster Art steigert sich die Verbindung wol zu drei verschiedenen Abstufungen des Hoch-, Halb- und Flachreliefs, freilich stets mit dem Zwang, die Höhendimension des Grundes an Stelle der Tiefe mitfungieren zu lassen. Wenn es auf einen gemeinsamen Namen für diese Kombinationen ankäme, so würde sich wol die Bezeichnung als gemischtes Relief am natürlichsten anbieten. Denn sie bedeuten allesamt keine einheitliche Lösung im Sinne eines neuen Gestaltungsprincipes und vertragen deshalb fast nie eine längere eingehende Betrachtung, ja nicht einmal ein dauerndes Verweilen auf dem günstigsten Standpunkt, wo die wirksame Erscheinung doch beim ersten Anblick machtvoll genug überraschen mag.

Schon der Aufbau einer Gruppe von Körpern, deren Zusammenhang auch nach der dritten Dimension sich aussprechen soll, lässt ohne locker hinzugeordnete Lückenbüsser eben unausgefüllte Lücken offen, wo der Raum als solcher mit seinem eigenen Anspruch hineinschaut. Die reichen Motive der Verbindung und Durcheinanderschlingung, die den sichtbaren Zusammenhang organischer Geschöpfe vorwiegend im Nebeneinander von einem Ende bis zum andern verfolgen, sind schnell erschöpft. Es wird also leicht zu Beziehungen und Verknüpfungen innerer Art vorgeschritten, die sich nicht völlig,

sondern nur teilweise veranschaulichen lassen, also der ergänzenden Nachhülfe der Phantasie bedürfen. Damit aber wird die an sich schon successive Auffassung im Verfolg des durchgehenden Zuges noch transitorischer, ja sozusagen kryptopoetisch. Nicht allein Verkürzungen und Überschneidungen rechnen mit einer Stärke der dritten Dimension, die sich nicht im Relief selber bewährt, sondern auch der Kausalnexus giebt uns Anweisungen auf eine dahinter liegende Welt, die wir nicht gewahren. Das Alles drängt weiter und findet eine gemeinsame Möglichkeit der Befriedigung erst dann, wenn die Einheit nicht mehr in der Körpervorstellung, im Sinne des plastischen Schaffens gesucht wird, sondern in der Raumvorstellung, nach Art der Malerei. So entsteht die dritte Hauptklasse des Reliefs, die wir aufgestellt haben:

Das Tiefrelief ist es, das die künstlerische Einheit von den Körpern auf den Raum verlegt und diesem räumlichen Zusammenhang die tonangebende Rolle im Ganzen überlässt. Wenn aber die Einheit nicht in der ersten und zweiten Dimension, die schon die Fläche bietet, sondern erst in der dritten erreicht werden kann und soll, so muss diese Tiefendimension mächtiger werden, als sie im Gestaltungsraum der Reliefschicht bisher in allen Fällen gewesen ist. Nicht mehr das reale Tiefenmafs der Körper ist der entscheidende Faktor, noch der Körperschein im Nebeneinander einer gemeinsamen Flächenschicht, sondern eine Mehrzahl von solchen Gründen schiebt sich hintereinander, die obere Luft-

region über den Köpfen der Figuren gewinnt einen Zuwachs, der den Einfluss einer unbezeichneten Region der weitern Welt fühlen lässt, und erst hinten im Centralpunkt, in dem alle Parallellinien nach der Tiefe zu zusammenzugehen scheinen, d. h. in der letzten Konsequenz des perspektivischen Raumscheines wird auch die greifbare Einheit wieder erreicht. Damit ergiebt sich als Gesetz dieser Klasse die sogenannte Reliefperspektive, die den natürlichen Bestand organischer Körper zurechtdrückt, verkürzt und auflöst nach dem Bedürfnis des optischen Scheines. Die ganze Rechnung nähert sich also, soweit dies irgend im plastischen Material erreichbar wird, dem Bildraum der Malerei, und die malerische Aufgabe ist es, die dies Relief zu lösen versucht. Und zwar kann hier, da es sich nicht wie bei den Anfängen der Malerei um eine Projektion auf die Fläche handelt, sondern um einen Hohlraum, in dem körperliche Elemente nach Art der Koulissen auf unsrer Bühne und mehr oder minder flachgequetschte Figuren dazwischen disponiert sind, auch für den Beschauer nur um einen festen und entfernten Standpunkt handeln, der noch enger als unser Theater jede seitliche Verschiebung ausschliesst, weil sie sofort einen Teil der illusionären Wirkung aufhebt. Diese Klasse des Reliefs muss also nach dem Grundprincip, das darin waltet, als das specifisch malerische bezeichnet werden, während bei andern immer nur von einzelnen „malerischen Wirkungen“ oder in die andersartige Gesamtrechnung aufgenommenen Kunstmitteln der Malerei die Rede sein darf.

Hier stellen sich auch im Fortgang der historischen Entwicklung alle Folgerungen ein, die sich unter der Herrschaft der Raumperspektive ebenso für die körperlichen Bestandteile ergeben: die Verkleinerung ihres Mafsstabes schon im Vordergrund, die Gleichstellung der organischen Geschöpfe mit den Baugliedern der Architektur oder mit andern Gegenständen, die zur Bezeichnung des Schauplatzes, der umgebenden Welt dienen. Nur dieses Tiefrelief entspricht also allen Bedingungen und allen Anwartschaften des Fernbildes, wie es unser Sehfeld eröffnen mag.[1]) Aber es setzt sich im Interesse der „Bildvorstellung" auch über die letzten Rücksichten auf annähernde Übereinstimmung mit der Körperform in natura, besonders in der Dicke, vollends hinweg. Ebendeshalb haben alle Verehrer des klassischen Reliefs der Griechen stets Einspruch dagegen erhoben, und auch Hildebrand sollte wol vor dieser Konsequenz seines Princips zurückschrecken.

Eine ganze Entstehungsgeschichte dieses malerischen Tiefreliefs aus verschiedenen Anläufen stellt uns die Reihe von zehn „Erzbildern" an der Porta del Paradiso von Ghiberti am Baptisterium zu Florenz vor Augen. Ein weiteres lehrreiches Beispiel sind die Kanzelreliefs von Benedetto da Majano, die wir sogleich eingangs erwähnten. Diesseits der Alpen

1) Ob diese Art des Tiefreliefs aber die Forderungen erfüllt, die Hildebrand mit der „einheitlichen Tiefenvorstellung" in der Reliefanschauung vom entfernten Standpunkt geleistet glaubt (S. 67), das ist eine andre Frage.

mag auf das typisch malerische Verfahren am Grabmal Maximilians in Innsbruck hingewiesen werden, das dem ganzen Norden geläufig wird. Die folgenden Jahrhunderte bis zum Ausgang des Rokoko sind überreich an den mannichfaltigsten Leistungen solcher Art.

Wie wir aber ein ausgeführtes Gemälde in der Zeichnung gleichsam auf einen linearen Auszug zu reducieren versuchen, so kann das Grundprincip des Tiefreliefs auch auf die Bedingungen des Flachreliefs eingeschränkt werden, um auch hier die malerische Anschauung, bei der die Raumeinheit überwiegt, durchzuführen. So entsteht eine Mischart zwischen den beiden äussersten Extremen, die wir als „perspektivisches Flachrelief" kurzweg bezeichnen. Donatello hat in seiner Schlüsselübergabe (im South Kensington Museum zu London) ein Beispiel geliefert, das über den malerischen Charakter der Intention keinen Zweifel lässt. Seine Gehülfen in Padua treiben die perspektivische Konstruktion noch weiter.[1]) In der ganzen Reliefkunst des Quattrocento spielt es eine wichtige Rolle. Das allerflachste Relief nähert sich dann selbstverständlich im Grunde der Gravierung und Zeichnung, besonders der einritzenden Vorbereitung damaliger Fresken und der Silberstiftarbeit auf farbig grundiertem Papier in ihren Studien, — d. h. auch den technischen Verfahrungsweisen der Malerei als Kunst.

1) Vgl. Schmarsow, Donatello, Breslau 1886, p. 16. 27. 33 ff. 37. 41. 49. M. Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891, besonders das aus unsern Seminarstudien erwachsene Kapitel über Donatellos Reliefkunst.



VII.

RELIEFANSCHAUUNG UND DEKORATION

Wenn die Unterscheidung dreier Hauptarten von Relief, die wir zugleich im Hinblick auf Mischarten und Übergangsstufen von häufig nicht minder ausgebreiteter Verwendung entwickelt haben, im künstlerischen Charakter jeder Einzelnen begründet war und in der Lösung des Problems einen Fortschritt vom Tektonischen zum echt Plastischen und von da weiter zum Malerischen erkennen liess, den die normative Ästhetik sich veranlasst fühlen könnte, sogleich als Aufstieg zur Höhe und Abstieg zu bezeichnen, und gewiss, so lange sie den Standpunkt der Bildnerei als mafsgebend festhält, mit einigem Recht, — so erhebt sich für den Weiterblickenden doch die Frage, ob die praktische Verwendung dieser verschiedenen Reliefarten an der Hand geschichtlicher Beispiele und theoretischer Erwägung dieser Tatsachen nicht auch noch zur Erklärung beizutragen vermöge.

Wurden wir doch beim Aufsuchen der Übergangsregion zwischen der kubischen Nachbarschaft des menschlichen Subjekts hier und der Distanzschicht des eigentlichen Fernbildes dort, wo die Reliefanschauung sich von selbst als Übergang zwischen Rundplastik und Flächenbild ergab, schon auf solche praktischen Beispiele, wie den Rahmen des Bildes, geführt.

Wir fanden den Rahmen reliefmässig profiliert entweder nach innen gegen die Bildfläche, oder nach aussen gegen die Wandfläche schräg verlaufend; wir fanden ihn aber auch von beiden Flächen ansteigend mit einem First in der Mitte überhöht; wir fanden ihn endlich als glatte Leiste nur als Gränze, mehr als andersfarbenen Intervall, denn als selbständiges Glied, in der gleichmäfsig durchlaufenden Fläche behandelt. Jedesmal unter andern Bedingungen; und nur die Reliefbehandlung, die bis zur vollen Ausrundung vortretender Säulen auf den Seiten, wie Sockel unten und Sims oben, fortschreiten mochte, haben wir verfolgt. Die Analogie mit den tektonischen Gliedern des Raumgebildes selbst leuchtet ein und damit der Zusammenhang aller dieser Möglichkeiten mit der Behandlung der Dekoration des Innenraumes oder des Aussenbaues, wie die Architektur als Kunst sie in ihrer Rechnung verwertet.

Es ist die Frage, wie weit die Reliefanschauung sich auf die Ausgestaltung des Raumgebildes im Innern oder des Raumkörpers nach Aussen übertragen muss oder darf, in deren Zusammenhang wir auch die Frage nach der Wahl dieser oder jener Reliefart und damit

zugleich die ebenfalls berührte Frage nach der Anbringung rundplastischer Werke, Statuen oder Gruppen an der Wand, zu beantworten hätten.

Das Kriterium, nach dem wir zu befinden haben, ist bereits aufgestellt, wo es galt den Ursprung und das Wesen der Reliefvorstellung selber zu erklären. Es ist in der Natur des menschlichen Sehraumes als einer innern Kugelfläche gegeben. Diese hat sich mit der regelmäfsigen stereometrischen Form des architektonischen Raumgebildes, dessen Wände als senkrechte, dessen Boden und Decke als horizontale Ebenen rechtwinklig aufeinander stossen, sei es als Ganzes im Innern, oder gegenüber jeder Aussenansicht eines Bauwerks, wenigstens nach einer Seite hin künstlerisch auseinander zu setzen. Gewisse Bauwerke, deren Innenraum sich der Form der Sehsphäre annähert, soweit es die Statik auf dem Erdboden als notwendiger Unterlage gestattet, wie das Pantheon und verwandte Kuppelbauten, nehmen diesen Ausgleich in den Baugedanken selber auf und geben somit eine architektonische Lösung des Problems, die gewisse Zeiten als Ideal beherrscht. Im Grossen und Ganzen der geschichtlichen Entwicklung sind sie jedoch Ausnahmen, und die Auseinandersetzung des natürlichen Sehraums mit den rechtwinkligen stereometrischen Raumformen der Architektur bleibt die Regel, die wir ins Auge zu fassen haben. Jene Centralbauten negieren sogar, da sie fast nie weiträumig genug sein können, eine Tatsache, wo Sehraum und Raumform sonst übereinstimmen, nämlich die Auffassung des Sehfeldes, das von einer gewissen Distanz an

nicht mehr als Ausschnitt einer innern Kugelfläche, d. h. als Kalotte, in die wir hineinschauen, sondern als senkrechte Ebene, die vor uns steht, genommen wird. Zwischen den vier senkrechten Ebenen des Innenraumes ringsum, wie zwischen ihnen und den horizontalen Ebenen des Bodens unten und der Decke oben, liegen indess, wie wir besprochen haben, die Übergangskurven des Sehraums, die sich für unser Gefühl auch gegenüber der rechtwinkligen Form des Aufbaues geltend machen, und in der künstlerischen Ausgestaltung dieser Zonen ihr Recht behaupten. Dies Gefühl wird in unsern gewohnten Raumverhältnissen, besonders in Wohnungen grade in der untern Region zwischen Fussboden und Wand sehr eingeschränkt, und zwar durch die Höhenlage des Fussbodens zu unserm Augenpaar, so dass nur der oberste Teil der Kurvatur gegen das Sehfeld ansteigt. In seiner ganzen Stärke aber meldet es sich in weiten hohen Räumen, zumal wenn wir in deren Mitte ein Podium besteigen oder eine Kanzel, die den Fussboden für unser Schauen ringsum tiefer legt als gewöhnlich, die Lage unsres Augenpaars dagegen höher, dem Centrum des Axensystemes der Räumlichkeit näher rückt. Ähnlich ist es bei offenen Treppenanlagen der Fall, bei deren Anstieg etwa ein Podest die Überschau nach unten frei legt.

Eben dieses Beispiel selbst giebt die erste starke Bewährung unsres Princips in dem nach unten vorspringenden, nach oben zurückweichenden Stufenlager, etwa bei der Frontansicht eines Tempels, oder im grösseren Mafsstab beim Aufgang zur Akro-

polis, zum Kapitol, zur Walhalla. Die Säulen auf der letzten Stufe, dem Stylobat selber, sei es mit Fussplatte und Wulst oder ohne sie in einfacher Ausladung des dorischen Schaftes nach unten, — sie beweisen, dass hier die Kurvatur des Übergangs vor dem entschieden senkrechten Aufsteigen zur Höhe wirksam genug waltet. Wo statt der Säulen, dieser eminent plastischen voll ausgerundeten Bauglieder, dagegen die massive Mauer aufsteigt, wie am Unterbau des Mausoleums von Halikarnass oder der Altarstätte von Pergamon, da bietet die Wandfläche, wol gar durch Stufengang daneben erstreckt herausgefordert, eine Zone des Anlaufs für unsern Blick, der in vorquellenden Formen nach unten, in zurückweichenden nach oben seinen bildnerischen Ausdruck sucht, und entweder in analogen Kurven tektonischer Profile oder vollends in plastischer Gestaltung befriedigt wird. Jemehr wir durch die leise Neigung unsres Augenpaares nach abwärts dazu kommen, den Erscheinungen dieser Sockelregion sozusagen auf den Kopf zu sehen, da nähert sich dieses Sehen der abtastenden Prüfung ihres Volumens, die das Vorhandensein dreidimensionaler Körper ausser uns konstatiert. „Vorhanden sein“ heisst im ursprünglichsten Sinne unsrer Muttersprache ja „vor Handen sein“, d. h. in greifbarer Nähe, im Umkreis der Tastregion.

Grade im untersten Streifen des monumentalen Raumkörpers dicht über dem Fussboden liegt also ein Bereich für die Gestaltung, wo ihr die mächtigsten Associationen mit den Erfahrungen unsres eigenen Leibes entgegenkommen, wo überall die Analogieen

leiblicher Berührung hervordrängen, d. h. für uns die natürliche Disposition zu vollplastischer Auffassung entsteht. Tektonik und Plastik aber setzen sich klar auseinander, indem der Erstern die stereometrische Form des Postaments bis zur Ausladung in Stufenabsätzen zufällt, der Letztern aber die Darstellung organischer Körper selbst. Und so bestimmt sich der Charakter des untersten Sockelreliefs als ein besonders starkes Hochrelief, in dem der Formendrang sich noch elementarer und urwüchsiger regen darf als in den höheren Regionen, wo auch die reinern Formen wohnen. Je tiefer die Plastik herabgreift, desto mehr quellen ihre Gebilde nach unten vor — nach Analogie des ablaufenden tektonischen Profils, das an ihre Stelle treten müsste. Da ist es denn ein erdgeborenes Geschlecht, das sich wuchtiger und massiger noch daherwälzt, als der leichtfüssigere Menschensohn auf den heiteren Gefilden, wo die Ordnung der Olympischen sich ausbreitet. Der Titanenkampf am Unterbau von Pergamon ist das schlagende Beispiel für unser ästhetisches Verhältnis zu diesem untern Bezirk, das natürlich erst zu einer Zeit so klar zum Austrag kommen konnte, in der die Plastik sich frei zu bewegen, nicht nur dem strengen Gesetz der Architektur sich zu bequemen gelernt hatte, ja gelegentlich auch aufgelegt war, der ältern Schwester ihren Boden abzuringen für den plastischen Drang nach Organisation.

Ringsum am Anstieg eines cylindrischen Bauwerks, turmartig, oder bei weiterer Reduktion des

Hohlraums als einzeln aufragende Ehrensäule, wäre die nämliche Behandlung am Platze, nur unter bestimmender Herrschaft natürlich des architektonischen Gesamtprofils.

Denken wir uns aber die selbe Reliefart in das Innere einer Tempelcella, eines Sales versetzt, so wird sie sich sofort, bei nicht sehr weiten Dimensionen als Verengerung des untern Spielraums erweisen. Sie dringt dem menschlichen Subjekt so mächtig mit dem Anspruch gleichorganisierter Körper entgegen, dass es sich beunruhigt fühlt, als rückten diese Wesen ihm auf den Leib. So verbietet es sich, je mehr der Raum zum dauernden Aufenthalte dient, und je mehr andrerseits die besondern Bedingungen der Beleuchtung aus dieser untern Region auch eine dunklere Region machen, in der die Ausgestaltung nur als einheitliche Masse zu wirken vermöchte. So hat gegossene Erzarbeit noch länger Berechtigung als die Bildhauerei, in Marmor gar, kann aber durch monochrome, vielleicht direkt bronzefarbene Malerei ersetzt werden, da sie in der Gesamtrechnung doch nur dekorativen Wert besitzt.

So steigt die Reliefanschauung im Innern über tektonischem Sockel etwas mehr in die Höhe und gewinnt hier kurz vor dem Übergang in das Sehfeld die bequem sichtbare, aber nicht mehr angetastete Zone der eigensten Berechtigung, die wir als Ursprungsbereich anerkannt haben. Nur die Bedingtheit der Beleuchtung zwingt im Innenraum das Hochrelief auf diese Stelle zu verzichten, die es am Aussenbau so glücklich behauptet. Es ist die Höhe der attischen

Grabstelen mit ihren vollausgerundeten Figuren — vor einer Rückwand, frei oder auch von beiden Seiten durch schmale Wandstücke eingeschlossen, — die noch den Bedingungen der plastischen Gruppe ganz nahe stehen. Etwas höher hinauf gewinnt die Tendenz zur Ausbreitung in der Fläche schon mehr die Oberhand. Wo aber im Innern eines Gemaches seitliche Lichtzufuhr die Schlagschatten der ersten Figuren am Fenster auf die Nachbarn wirft, und wol gar weiter in der Reihe, da muss schon das Hochrelief verschwinden und wird durch das nächstverwandte, das Halbrelief, ersetzt.

In der Tat gewinnt an dieser Stelle das Mezzorilievo seine eigentümlichste Ausbildung, und zwar in beträchtlichem Umfang. Es eignet sich vorzüglich für den Innenraum durch die intimste Eigenschaft seines Wesens, da es nämlich vom tektonischen Grunde aus, in dem die Höhenaxen seiner Figuren liegen, sich plastisch entfaltet, wie im leisen Hervorschieben der organischen Gestalt, die sich gegen die vordere Parallelebene, wie gegen eine Glasfläche drängt, die ihrerseits als Gränze der obersten und nur noch schwächsten Erhebung den Charakter der Wand als Fläche oder des darüber hin sich ausbreitenden Sehfeldes aufrecht erhält. — Am Aussenbau dagegen räumt ihm das Hochrelief sein natürliches Vorzugsrecht, in dieser Region unter freiem Himmel zu gedeihen, nur da ein, wo es gilt, den architektonischen Gesamtumriss nicht durch Ausladung und Auflockerung zu beeinträchtigen, sondern ihn am ganzen Bauwerk geschlossen zusammenzu-

halten. So z. B. am choragischen Monument des Lysikrates und an Ehrensäulen, wo man darauf verfallen, sie oberhalb des Sockels und der Basis noch figürlich zu schmücken, oder an festen Marmorvasen, wo ähnliche Bedingungen vorhanden sind.

Je mehr aber in dieser Höhe, die wir prüfend mustern, der Charakter der tektonischen Fläche bewahrt wird, also die Wand in durchgehender Ebenheit sich ausbreitet, desto stärker macht sich an dem Ende des Sehfeldes links und rechts, oder gar in den Ecken des Sales, wo die Wände aneinander stossen, dies bewegliche Wesen der überleitenden Kurvatur unseres sphärischen Sehraums bemerkbar. Es ist, als ob die Schärfe des architektonischen Gesetzes, die diese Stelle schweifender Bewegung im rechten Winkel einschliesst, grade den Drang nach Rundung und Schwellung organischer Formen hervortriebe. Hier treten nicht nur die Pfeiler als Einfassung der Wandflächen und als Träger des horizontalen Gebälks gern sichtbar heraus, sondern nehmen zu zweit wol gar die volle Säule in ihre Mitte, so dass sie, gleichwie die Genossin am andern Ende der Wand gegenüber, als kräftigste plastische Bildung den Winkel erfüllt. Und wo die tektonische Gliederung des Architekten nicht zu solchem Grade plastischer Organisation des Innenraums vorgeht, da ersieht sich der Bildhauer den günstigen Platz für eine Statue oder gar eine Gruppe, je nach der Breite, zu der er sich im Verhältnis zu den beiden anstossenden Wänden hervorwagen darf. Sei dies Bildwerk aber auf eigenem Sockel nur in die Ecke ge-

schoben oder mit Hülfe des Baumeisters durch eine Nische mit den Wänden vermittelt, immer spielt der Schattenraum für die Wirkung mit und verschafft dem figürlichen Wesen darin eine ziemlich selbständige Existenz und Bedeutung. Das liegt nur an dieser Stelle unseres Sehraums, in dessen Natur wir die Erklärung gesucht haben, wie wir uns sofort überzeugen, wenn wir dasselbe Bildwerk vor die Mitte einer Wand aufstellen. Sofort wirkt es einerseits mehr als tektonisches Mal, indem es die Beziehung zum Axensystem des Raumes erhält und körperlich signalisiert; andrerseits aber fordert es reliefmäfsige Ausgleichung mit der tektonischen Fläche, büsst also an selbständigem Wert ein, indem es mit Baugliedern in einen Rang tritt, die sich dem baulichen Zusammenhang einordnen, also notwendig zum dekorativen Faktor herabsinken, — in eine Reihe mit Wandsäulen, Pilastern, seitlichen Rahmenstücken und dergleichen, d. h. als Teil von einer Gesamtheit abhängig werden.

Damit kommen wir zu den Cäsuren und Intervallen, die das Sehfeld, wo seine Breitenausdehnung zu gross erscheint, in sich zerteilen und in eine Reihe von mehr oder minder gleichberechtigten Ausschnitten auflösen.

Wie aber kommen wir dazu? — Wir nähern uns bei der Betrachtung der verschiedenen Höhenlagen des Raumes der Gränze, wo das menschliche Subjekt sich vorwiegend nur noch als Augengeschöpf bewähren kann. Ortsbewegung und Tastbewegungen behaupten nicht mehr den Vortritt, sondern die Gesetze

unsres Sehapparates werden mafsgebend. Da stellt sich bald eine Scheidung ein zwischen dem schweifenden Blick, der jenen Körperbewegungen sich anzuschliessen vermochte, und dem ruhiger verweilenden Schauen, das sich von dieser Verbindung loszumachen im Stande wäre, sowie einmal die Möglichkeit zum Gefühl gekommen. Erst wenn auch der Beschauer selbst stillsteht, vollzieht sich die Scheidung wirklich, je nachdem die relative Ruhe oder die Bewegung in der rastlosen Tätigkeit des Auges die Oberhand erhält oder das Ergebnis charakterisiert. Dem schweifenden Blick, dem wechselnden Standpunkt, dem entlang gleitenden Tastorgan — wie der Hand, so des Auges — bleibt die Wand und das Sehfeld darauf eine Fläche oder wenigstens ein Zweidimensionales, dessen ebene Ausdehnung alle etwaigen Protuberanzen überstimmt. Sowie der Beschauer jedoch auf einem festen Standpunkt beharrt, macht sich auch die Neigung des Sehfeldes bemerkbar, sich zur sphärischen Fläche einzurunden, oder unser Auge fängt an, in die Tiefe zu streben, d. h. auch auf die Ebene der Wand die Forderung der dritten Dimension zu übertragen. Nun aber giebt es in dem rechtwinkligen Raum, den wir als Paradigma behandeln, bevorzugte Grundrichtungen, in denen sich die Bewegung des menschlichen Subjekts vollzieht, also auch bevorzugte Richtungsaxen des vorwärtsschauenden Blickes, der in die Tiefe dringt. Sind die vier Wände nahezu gleich, der Grundriss also fast quadratisch, so sind die Mittelpunkte der vier Wände gleich berechtigt und als

fünfter kommt noch die Höhe über uns hinzu, die sich zur Dominante aufzuschwingen vermag. Die Diagonalen fungieren daneben ja schon für die Raumbildung entscheidend und bieten in dieser zum Vollzug der Tiefe Gelegenheit. Sind die Seiten des Planes ungleich, der Raum ein ausgesprochenes Oblongum, so herrscht auch die längste Richtungsaxe vor und wird ohne Weiteres als Tiefe dieses Raumes angesehen. Dann sind ihre Endpunkte, in der Mitte der Eingangs- und der Schlusswand also die Hauptstellen, während an den Langseiten die transitorische Betrachtung des entlangwandelnden Subjektes vorwaltet und nur in der Mitte noch ein Ruhepunkt, hüben und drüben, von geringerm Werte sich darbietet, der nur durch besondere Vorkehrungen, die zum Verweilen auffordern, gesteigert werden kann. So scheiden sich in dieser ganzen Region des Sehfeldes ringsum die Stellen simultaner von denen successiver Auffassung, und die Diagonalen in die Winkel des Raumes hinein stehen dazwischen wie Intervalle, in denen der Aufbau selber sich ausspricht.

Stellt sich also, wie wir vorhin versucht, in der Mitte der Schlusswand, grade in der Richtung des stärksten Tiefenvollzuges für unsern Blick, eine Statue dar, so muss sie im Bunde mit der Baukunst, die den Raum nach diesem Axensystem geschaffen, zum Widerhalt gegen den Anspruch an weitere Ausdehnung der dritten Dimension gefestigt werden. Sie muss als Mal ihm Halt gebieten wie die Wand. Schieben wir sie wieder bei Seite oder vollends in

die Ecke, wo sie viel selbständiger auftritt, dann zeigt sich sofort, dass das leere Wandfeld geeignet ist, kraft des Tiefblickes zum raumöffnenden Faktor zu werden, d. h. sich als Fenster ins Freie oder in einen Nachbarraum durchbrechen oder wenigstens zur Nische erweitern lässt. Das ist auch ein Platz für ein Gemälde, das den Bildraum im Sinne eines eigenen Raumganzen entwickelt, oder für ein Relief — und zwar ohne Zweifel für das Tiefrelief mit der selben Eigenschaft der Raumentfaltung, ja der Perspektive. Die nächsten Wandflächen zu beiden Seiten dieses Mittelstückes etwa, entsprechen der örtlichen Voraussetzung schon nicht mehr so vollauf, werden besser nicht im selben Sinne behandelt, ob gemalt oder gemeisselt. Die Ökonomie ihrer Gestaltung wird sich mehr auf den wandernden Gesichtspunkt verlassen, also zu den tektonischen Reliefarten greifen, die sich der successiven Auffassung darbieten, und selbst im Flachrelief mehr dekorativen Charakter bewahren. So vollends an den Langseiten, an denen wir vorüberschreiten, besonders wenn ihre Ausdehnung nicht so gross ist, dass sie in sich wieder stärkere Abwechslung zwischen Ruhepunkten und Fortschritt nahe legt.

Als eigentliche Region der Bildanschauung für die Malerei haben wir die nächsthöhere anzusehen gelernt, wo das Hineinragen unsrer Tastempfindungen und unsrer Ortsbewegung ganz aufhört bis auf Anklänge, die unser aktives Schauen allzeit hervorruft. In dieser freien Bilderzone ist auch kein Platz mehr für Statuen, Gruppen und Reliefs von stärkerm

Anspruch an unser Körpergefühl. Je nach der Stärke der Organisation, die der Architekt dort hinaufführt, erhält sich allerdings dieser Anspruch auch für die Plastik; wo aber die Architektur sich mit dem schlichten Bestand ihrer Wände oder mit Pilastern von schwachem Relief begnügt, da sinkt auch die organische Gestalt nach unserm Ebenbild, die an diese Stelle tritt, zu dekorativer Durchschnittsbedeutung herab. Dazwischen aber eröffnen sich die Bildflächen zu freier Behandlung des Malers im Anschluss an den Grad der Bestimmtheit, der durch die konstitutiven Faktoren der Raumbildung oder schon vorhandene Bestandteile der Dekoration noch verlangt wird. Der Unterschied zwischen simultaner und successiver Auffassung gleicht sich aus, und zwar je höher diese Bilderzone hinaufreicht, desto entschiedener im Sinne der gleichmäfsig umlaufenden Bewegung. Dass die Malerei mit ihren Farben auch ein Zusammenwirken des übrigen Raumganzen nach ihren Bedingungen fordern mag, soll hier ausser Betracht bleiben, um die Frage nicht zu komplicieren.

So sondert sich hier bei andrer Rechnung des Gesamtschmuckes unmittelbar vor dem letzten zusammenfassenden Gesims der Wand ein ebenso verbindender Streifen für Reliefbehandlung aus. Es ist der Fries. Gehört er den Höhenverhältnissen nach vorwiegend zur Wand, so dass er als ihre oberste Lage vor dem Abschluss betrachtet werden muss, so kann auch nur das Flachrelief verwendet werden, das diesen tektonischen Charakter der Flächeneinheit aufrecht erhält. Gehört dieser Streifen jedoch schon

zum bekrönenden Abschluss der Wand, nur als breiteres Kranzgesims, so stellt sich die umgekehrte Auffassung ein wie beim Fussgesims, aber ebenso in eminent plastischem Sinne. Es ist die Übergangskurve zwischen dem senkrechten Sehfeld der Wand und dem horizontalen der Decke, die sich für unser Augenpaar fühlbar macht, und zwar um so stärker, je grössere Anstrengung der Aufblick kostet. Sofort stellt sich die Beurteilung nach den Eigenschaften vollerer Körperlichkeit ein, also auch ein stärkeres Relief, ebenso wie im ausladenden, nach oben immer stärker hervorspringenden Profil der Kranzgesimse mit ihrer rein tektonischen Bildung.

In beiden Reliefarten herrscht aber für den Fries die nämliche Kompositionsweise, nämlich der fortlaufenden Reihung mit ihren Variationen. Nur wird sich beim Flachrelief der einheitliche Verlauf ringsum um so lieber zur Geltung bringen, als das Gesims darüber nur schwach profiliert ist. Beim stärkern Hochrelief dagegen wird, wo immer es auftritt, auch eine vielfache Teilung nach Einzelkörpern überwiegen, also auch entschiedenere Abteilung oder gar Gruppierung sich einstellen. Beim Erstern wirkt der Zusammenhang in der Horizontale, beim Letztern dagegen in der Vertikale der Gestalten selbst. Und so findet sich nicht selten der Übergang auch architektonisch fortgesetzt, im Sinne aufwärts strebender Kräfte, indem statt der flachen Decke die Wölbung zwischen den Wänden vermittelt und selbständigen Aufschwung gewinnt. Tritt auch an diesen Stellen die Malerei statt der Plastik ein, so bringt sie doch

die nämliche Auffassung zum Ausdruck und durchdringt sich mit den nämlichen Gesetzen, sei es der Dekoration, sei es der Raumbildung selber. Die plastische Malerei wie die Stuckplastik des Barock haben hierfür ja viele Beispiele geliefert, aber auch in seiner Weiterbildung zum Rokoko das richtigere ästhetische Gefühl betätigt, dass dort oben über unsern Häuptern der plastische Drang leibhaftiger Kreaturen gleich uns oder gar gigantische Verkörperungen elementarer Kraft nicht lange vertragen werden, dass sie das menschliche Subjekt bedrängen, ihm den Aufenthalt in solchem Raum, wenn nicht verleiden, doch so lange zu stören drohen, bis es sich gegen die Illusion abstumpft.

Die Decke schliesst ja zunächst nur das Reich der Lüfte über uns von dem eigenen Raum, in dem wir leben und weben, aus. Damit bestimmt sich auch das Gewicht, das sie verträgt, sobald sie nicht mehr als tektonisches Gefüge allein, sondern als plastisches Gebilde oder als Bild gar weiter ausgeführt werden soll. Die Tendenz zur Wölbung oder gar Durchbrechung ist aber bezeichnend für die Kraft, die die natürliche Form unsres Schraumes auch hier bewährt.

Wir begnügen uns mit diesem Fingerzeig für die zahlreichen Versuche befriedigender Lösung ihres künstlerischen Formproblems, die der geschichtliche Fortschritt der beteiligten Künste selber aufweist. Hier kommt es nur noch darauf an, einen vergleichenden Blick zum Aussenbau hinüber zu werfen, zu dessen Bedingungen wir sofort zurückkehren,

wenn wir die Decke wegdenken und den Innenraum des Hypäthraltempels dafür ins Auge fassen.

Das von oben einfallende Licht bringt in dieser Cella um so schärfer alle Besonderheiten solcher Beleuchtung mit sich, als der verhältnismäfsig geringe Abstand der Langwände eine breitere Verteilung zerstreuten Lichtes ausschliesst. Darin unterscheidet sich wesentlich jede weiträumigere Anlage eines Binnenhofes, die wir sonst zunächst damit vergleichen müssten. Das Innere des Tempels ist als letztes Stück des Processionsweges gedacht und ausgestattet, deshalb nur eine schmale Strasse, und nur eine Richtung herrschend. So kommen die Seiten links und rechts, mögen die Umfassungsmauern der Cella selbst oder Säulenstellungen davor dem Eintretenden gezeigt werden, vollständig unter das Gesetz der successiven Betrachtung, der Ortsbewegung auf das Ziel hin, die sich rhythmisiert, und in dieser künstlerischen Fassung stehen bleibt. Nur der Anblick des Zieles selber, der Gottheit an ihrem Platz, bietet sich der simultanen Anschauung vom entferntern Standpunkt, der sich aber mit jedem Schritt vorwärts dem Gegenstande der Verehrung nähert, bis auch dieser ganz kubisch wirkt, wie das Säulenpaar zur Seite, in leibhaftiger Gegenwart. Der Einfall des Lichtes von oben aber gestattet, ja fordert ein starkes Hochrelief überall, wo die Organisation durch plastische Bauglieder auch ins Innere getreten ist, während ohne diese die Innenseite der Mauern natürlich den tektonischen Charakter der Wand als einheitliche Fläche bewahrt und darnach für die Horizontalstreifen

je nach ihrer Höhenlage die Gesetze walten lässt, die wir aufgewiesen (vgl. z. B. Phigalia).

Der Binnenhof eines Palastes, eines Klosters dagegen unterliegt andern Bedingungen, die seine Anlage schon hervorbringt. Bei annähernd quadratischem Grundriss ergiebt sich die Gleichberechtigung aller Seiten, wie die Bedeutnng des Mittelpunktes, der als Standpunkt des idealen Subjektes sich auch praktisch geltend zu machen drängt. Erst beim Überwiegen einer Axe wird auch diese Richtung des Verkehres zum tonangebenden Faktor, dessen Wirkung wir soeben berührt haben, während die Eingangs- und die Ausgangsseite, die schmälern des Rechtecks, den ruhigen Anblick gewähren.

Unter diesen Modifikationen gilt, was Hildebrand für die Einigung zum Reliefbild aufstellt, auch da, wo unsres Erachtens nicht das ruhige Schauen vom entfernten Standpunkt, sondern ein näheres Verhältnis zum schweifenden Absehen und zur Körperbewegung anzuerkennen wäre. „Bei allen Stilunterschieden, welche die Architektur aufweist," schreibt er, „bleibt ihre Aufgabe die, ihre Formen als Reliefwirkung zu einigen. Der romanische Stil z. B. führt die Reliefauffassung konsequent und selbständig durch, und fasst jede Öffnung als ein Durchbrechen von hintereinander gereihten Raumschichten auf, welche er durch die Profilierung der Öffnung zur Anschauung bringt" (62). Damit aber hat er, wie sich von selbst versteht, nur die tektonische Aufgabe der Durchgliederung des Baues oder der sogenannten „Organisation" im Auge, deren Wesen im Charakter der

Wand oder der Säulenreihe als Raumgränze gelegen ist, mag auch unter dieser Hauptinstanz wieder von raumschliessenden und raumöffnenden Faktoren im engern Sinne die Rede sein. Wenn er aber behauptet, durch diese Reliefbildung allein „erhalte der Bau erst seine künstlerische Einheit", so vergisst er das Wesen der Architektur als Schöpferin kubischer Raumgebilde, und zwar in erster Linie für ein Subjekt, das nicht Augengeschöpf allein ist, sondern als dreidimensionaler Körper in die Raumform eingehen will [1]).

Am Aussenbau des griechischen Tempels bewährt sich wieder die natürliche Entstehung unsres Sehraumes unter Einfluss der Augenlage und ihres umgebenden Bewegungsapparates, indem wir von den Säulenstämmen zur Kapitellzone aufblicken. Ein wenig höher noch begegnet die alternierende Reihe der Metopen und Triglyphen oder der durchlaufende Fries mit seinem rhythmisch aufgereihten Reliefschmuck. Bei der Erstern waltet der vertikal durchgreifende Zusammenhang zwischen Oben und Unten, beim Letztern überwiegt die horizontale Bindung; das hängt von der Gesamtökonomie der beiden verschiedenen Stile allein ab. Unser Erklärungsprincip aber bewährt sich bei Beiden durchaus. Die Metopen haben starkes Hochrelief mit ausgesprochener Neigung, nach oberhalb auszuladen; dunkle Färbung des Grundes hebt das Gebilde erst-

1) Was die Stelle über den griechischen Tempel S. 81 betrifft, vgl. Heft II dieser Beiträge S. 24 f.

recht. Im Gegensatz zu den senkrechten Spalten der Triglyphen bevorzugt ihre Komposition die Diagonalen; der Zug der organischen Formen vermittelt also in die Breite. Der Fries des ionischen Tempels hat einheitliches Licht, also flacheres Relief, aber auch hier, als Gegenmittel gegen verdunkelnde Schatten von oben her, den Kontrast der Farben zwischen Grund und Figuren. Bei der Komposition aber spielen ausser dem durchgehenden Gesamtzuge der Bewegung von einem Ende zum andern grade die Vertikalaxen aller dargestellten Körper die wichtigste Rolle; denn sie halten im Reich der Horizontalbindung grade den durchgreifenden Zusammenhang zwischen Unten und Oben aufrecht.

Wie wichtig dieser Antagonismus des organischen Zusammenhanges im Einzelkörper, den die Plastik verfolgt, und des architektonischen Zusammenhanges, den die Baukunst will, im gemeinsamen Wirken beider Künste auf dem Gebiet der Dekoration zu werden vermag, zeigt ein Seitenblick wenigstens auf den berühmten Fries des Parthenon, der sich rings um die Tempelcella unter dem Schatten des Peristyls hinzog, also nur von unten und durch Reflexe beleuchtet. Vom durchgehenden Charakter dieser Reliefs ist oben schon gesprochen worden; auf die Unterschiede der Komposition kommt es hier an. Auf den Langseiten herrscht der fortlaufende Zug, Bewegung von einem Ende bis zum andern, nur ein Unterschied im Tempo des fliessenden oder sich stauenden Fortschrittes, — der successiven Auffassung des Subjektes, die hier allein walten kann, entsprechend. Auf den

Schmalseiten aber vereinzeln sich die Gestalten, lockern sich die Glieder, zur Betonung der Vertikale, des organischen Zusammenhanges im Gewächs, von Unten nach Oben. Warum dies? An der Stirnseite, wie an der Rückseite ist der Abstand der Säulen von der Wand weiter, also die Entfernung des Beschauers grösser und die Richtung seiner Bewegung nicht die transitorische des Entlangschreitens, sondern die stetige dem Ziel entgegen; die Tiefenaxe dominiert, und das ruhige Verweilen auf einem Standpunkt stellt sich ein.

Von allen Tiefenaxen auf einzelne Gestalten zu unterscheidet sich wieder die mittelste auf den Eingang zu als die Herrscherin, die Axe der Symmetrie, der Diremtion nach beiden Seiten, und sie weist weiter in das Innere des Heiligtums. Oder treten wir vom Parthenonfries zurück, vor die Front des griechischen Tempels überhaupt. Auch da meldet sich die Scheidung zwischen dem schweifenden Überblick über das Ganze und der festen Richtung des Vorwärtsschreitens auf seine Mitte zu früh genug. Die Spitze des Giebeldreiecks kündigt ja schon von ferne, dass hier die Dominante des Ganzen liegt. Nicht umsonst bildet die Mitte der Säulenreihe nicht eine Säule, sondern ein Intervall. Es handelt sich nicht um eine allgemeine Tiefenbewegung des Beschauers zwischen den Säulen durch, sondern um eine besondere Tiefenbewegung des Besuchers selbst in ganzer Person: er soll wirklich hineinschreiten in den Raum, wo er sich öffnet! Und droben gehört zum verbindenden Gebälk, zur wechselnden

Reihung von einem Ende zum andern, eben auch der Giebel, der von beiden Enden ansteigend zur Mitte, beide Hälften in einem Höhepunkt vereinigt. Die Stirnseite des Daches aber, das Giebelfeld drinnen, verkündet wieder in Gestalten nach dem Ebenbild des Menschen das höchste Gesetz, das hier gelten soll. Symmetrische Gruppierung breitet sich nach beiden Seiten, von einer Dominante in der Mittelaxe beherrscht. Es ist, für den entfernten Standpunkt der ruhigen Zusammenfassung gedacht und durchgeführt, eine Aufreihung mehr oder minder vollrunder Gestalten vor der Scheidewand, die jeden weitern Versuch des Auges in die Tiefe zu dringen abschneidet, aber auch so nicht als Gruppe, sondern an die Wand gedrückt, als stärkstes Hochrelief wirken muss und soll. Noch liegt ja der ganze Baukörper des Daches dahinter, und erst auf seiner Firsthöhe wird der Luftraum frei für die isolierte Rundplastik, die für ihr höchstes Ideal, die göttliche Gestalt selber, keinen näher definierten Raum als zugehörige Umgebung duldet. Zwischen der Freiheit des Äthers und der ersten „Situation", wo ihr Fuss die Erde berührt, bewegt sich ihre ganze Geschichte, von den Olympischen selbst bis zur Nike des Paionios.

Warum aber stellt der Grieche den Gott, dem der Tempel geweiht ist, nicht auf die Zinne des Daches, sondern in die Umwandung der Cella, unter freiem Himmel noch lange, aber doch als Ziel der Wallfahrt, am Ende des zurückgelegten Weges, auf den Boden nicht, sondern auf geweihten Grund, aber doch auf Erden vor sich hin? Ohne Zweifel

in keinem andern Gedanken vorerst als dem Zweck der ganzen Verkörperung: — der überzeugenden Nähe des Daseins, der sinnlich wahrnehmbaren Gegenwart. Ob das Bild seines Zeus sich zur Reliefanschauung einige an seinem Standort, ist eine Frage, die dem Phidias ebensowenig gekommen sein dürfte, wie seinen Landsleuten, für deren Glauben er das Kolossalbild erschuf, und die Athene Promachos, die zwischen Baukörpern aufragte will sich erstrecht nicht mit dieser Situation zu harmonischer Gesamterscheinung für den malerischen Sinn des objektiven Beschauers ausgleichen, noch als Teil einer Gesamtheit aufgefasst werden, wie die Reliefanschauung es fordert, sondern sich selber behaupten, trotz all dem kleinen Menschenwerk, das sie beschirmt, wie die Herrin der Stadt, die mit ehernem Fuss die Akropolis bestiegen hat und dasteht, — schon von Ferne dräuend für den Feind, der begehrlich von Meer oder Land herüberschaut.

Und warum stellt die plastisch denkende Kunst der Griechen auch die kleineren Götter an der Front ihrer Tempel nicht als Einzelstandbild auf, sondern nur in vorübergehender historischer Situation, wenn auch von bleibender Bedeutung, d. h. im Reliefbild? Warum macht sie es nicht wie die christliche Kunst an ihren Kirchenfassaden? Wir können die Antwort aus einem künstlerischen Ganzen holen, das zeitlich dazwischen liegt, aus dem Pantheon des Agrippa in Rom. Mit der Verschleifung der selbständigen Sehfelder auf jeder Seite zu einer einzigen cylindrischen Flächenbewegung ringsum ist auch das Schicksal der

Götter entschieden. Die Innenfläche dieser Raumform muss sich nach dem Bedürfnis des menschlichen Subjekts darin natürlich wieder rhythmisieren für die successive Auffassung, die allein möglich ist, sobald der Centralpunkt eingenommen wird, von dem es das Ganze versteht. Aber diese architektonische Gliederung durch Wandnischen und weiteren Recessen entwickelt nur relativ Ruhepunkte, relativ selbständige Stellen, die sich alle dem fortlaufenden Zusammenhang einordnen. Auf diese Standorte ringsum werden die Götter verteilt. Einer dem Eingang gegenüber, am Ende der Tiefenaxe, zwei andre an beiden Enden der Breitenaxe gewinnen höheren Wert, aber keinen, der es mit dem Kuppelcentrum, wo in kreisrunder Öffnung das Himmelslicht eintritt, irgendwie aufzunehmen vermöchte. Alle sind abhängig geworden, auch Jupiter selbst, von einer höheren Gemeinschaft, die über sie alle hingeht. Erst als Gesamtheit bedeuten sie vollauf, was sie vorstellen können. Die Mehrzahl geht ein in Reliefanschauung; aber sie sind keine Standbilder im Sinne der isolierten Rundplastik mehr, deren jedes ein Monument für sich, die Einheit der organischen Gestalt als Ausdruck persönlichen Wesens allein verkündigt, sondern Bestandteile eines Ganzen, dekorative Plastik.

Das sind auch die Heiligen des christlichen Himmels an den Kirchenfassaden der Renaissance und des Barock, trotz aller Kraft des plastischen Sinnes; das sind die unzählbaren Statuen, Statuetten und Halbfiguren an gotischen Kathedralen, — von halb tektonischen, noch nicht einmal in der Hauptsache

völlig durchorganisierten Gebilden romanischer Bauskulptur nicht zu reden. Die Kirche anerkennt ja das Einzelwesen überhaupt nur als abhängigen Bestandteil, als einverleibtes Glied des grossen Gottesreiches. Mit der Entwöhnung von diesem Princip erst erschliesst sich auch der Weg zur selbständigen Bedeutung des Individuums wieder, die der Grieche von seinem Gott, vom geringsten Götzen, wie für sich selber voraussetzt und als erstes Erfordernis einer Person zu sehen verlangt. Wie eng reihen sich noch die gotischen Nischen am Campanile zu Florenz mit Donatellos Statuen darin! Wie weit wehren sich diese gegen den Zusammenhang, unter dem sie der Blick begreifen will, oder wie abhängig sind sie schon im Gedanken noch, im Grundmotiv, von weitergehender Beziehung? Erst an Orsanmichele rücken die Nischen weiter von einander, so dass wir kaum noch mit einem Blick mehrere zugleich umspannen; sie bilden sich, als Raumöffnungen in der wuchtigen Masse gedacht, zu selbständigeren Tabernakeln aus und bereiten so den eigenen Raum auch für die Statue darin. Aber welch ein Weg von der Bedingtheit des Täufers Johannes von Lorenzo Ghiberti bis zur Wucht des selbstbewussten Wertes im Auftreten eines ganzen Mannes, wie der Marcus des Donatello! Freilich, sie alle stehen gegen die Rückwand ihrer Nische, die sich als solche geltend macht, oder gegen den Schattenraum ihrer Tiefe, und wir fragen unwillkürlich im Erfassen des Motivs auch nach der Situation, die es veranlasst. Und Verrocchios Gruppe, Thomas und Christus, will sich freilich mit ihrer

Nische nicht recht vertragen, wirkt aber grade so, wie an zufälliger Stelle sich ergebend, auch desto transitorischer in ihrer Handlung, und da sie Beide, der Meister wie der Jünger, nur für einander da sind, als Erscheinung eines innern Zusammenhanges, der höchstens malerisch seinen Ausdruck hätte finden können.[1])

„Figuren mit einem architektonischen Hintergrund," lesen wir auch bei Hildebrand gelegentlich des Grabmals von Canova, dessen vollplastische Ausführung er mit Recht tadelt, „das ist im Grunde eine Bildvorstellung. Sie kann als ein Ganzes nur als Relief dargestellt werden" (95). Vollkommen einverstanden; nur ziehen wir auch umgekehrt die Folgerung: Rundplastik in einer bestimmten Situation, die einen weiteren Zusammenhang um sie anspinnt, Figuren, die nur als Teil einer Gesamtheit aufgefasst werden können, in der sie erscheinen, sind nicht mehr als selbständige Schöpfung der Plastik allein anzuerkennen, sondern fallen zugleich unter das Problem der Malerei oder der Reliefkunst.

Der feste und entfernte Standpunkt, den der Beschauer einnimmt, drängt seine Vorstellung zum Vollzug der Tiefe, und wenn der Blick in der Mitte, an Stelle des Augenpunktes, gleichsam einbohrt, so ergreift die Tiefenbewegung die organischen Körper oder sonstigen Gegenstände ebenso wie den architektonischen Hintergrund und die Scheidewand der vordersten Raumschicht mit. Sie wandelt den Ge-

1) Vgl. Schmarsow, Donatello S. 17 ff. u. Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz, Leipzig 1897 p. 36—53.

staltungsraum in den Bildraum, der sich selbst in der Ferne verliert. Solch ein Tiefrelief aber hat dringend der festen Umrahmung nötig, damit dem Drang in die dritte Dimension ein Widerhalt gegeben sei, der wenigstens die Nachbarschaft der tektonischen Fläche vor der weiteren Ausdehnung dieses Wandels sichert. Wir brauchen diesen körperlichen Widerstand für die Dynamik des psychischen Erlebens der Raumweite, die sich innerhalb des Rahmens eröffnet; er ist der sicher gefühlte Ausgangspunkt des Einströmens und Endpunkt des Ausströmens, die Gränze der rhythmisch sich vollziehenden Systole und Diastole ästhetischen Schauens.

Allermodernste Beispiele haben allerdings gezeigt, dass auch dafür der Sinn abhanden kommen kann. Eine Bronzemasse von Würfelform als Postament benutzt, auf den Aussenflächen allerwärts auftauchende Gebilde, wie im gemeinsamen Element auch bereit, wieder zu verschwinden, — dieser Anblick des Werdens und Zerrinnens ohne irgendwelchen tektonischen Rahmen, verläugnet vollends den widerstandsfähigen Charakter des Blockes, also die konstitutiven Eigenschaften, die er als Untersatz für eine Statue am allernotwendigsten braucht. Auf Grund der historischen Beispiele aus guter Zeit aber, die wir bis an den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts verfolgen dürfen, kann als Regel angesehen werden, dass das Tiefrelief im Sinne der malerischen Perspektive am Aussenbau wie im Innenraum nur an solchen Stellen Aufnahme findet, wo im tektonischen Gan-

zen auch eine Raumöffnung durchgebrochen werden könnte. Die wirksame, zugleich vorbereitende und widerstandsfähige Umrahmung wird nie verabsäumt. Ja, selbst das perspektivische Flachrelief fordert diese entschiedene Trennung zwischen dem realen Raum, wo es sich befindet, und dem idealen Raum, den es eröffnet, überall so gut wie das Gemälde, mag es einen festen Platz an der Wand erhalten oder einen veränderlichen. Und diese beliebige Verhängbarkeit ist es, die auch ein kleines Bild wol den Bedingungen der graphischen Blätter überantwortet.

An der Härte oder an der Weichheit des Materials scheitert schliesslich jeder Versuch, die Bildvorstellung in der bildsamen Masse mit den Mitteln der Plastik allein herzustellen. So kehrt die perspektivische Reliefkunst, nach dem äussersten Bemühen in der Auflockerung der tektonischen Schicht oder in der Abstufung der feinsten Nuancen des Vor- und Zurücktretens, am Ende zur Oberfläche selbst zurück, lässt die Ebene als solche unangetastet, und versucht es, statt mit minimaler Subtraktion mit ebenso minimaler Addition, mit dünnen Pigmenten den Schein der Körper und des Raumes zu ertäuschen. Nicht, als wäre das der Ursprung der Malerei. Davon sind wir weit entfernt. Aber es gilt, sich zu erinnern, dass auch von der Seite dieser Nachbarkunst die Eroberungszüge ins Land der Plastik nicht fehlen, noch der Wetteifer, das plastische Problem mit Hülfe der Farbstoffe allein zu lösen. Bildet doch die Darstellung der

Körper selbst einen Teil des malerischen Problems, und nicht allein die Darstellung des Raumes, nur dass Beides nicht in kubischer Realität, sondern als Augenschein auf der Malfläche hervorgebracht werden soll. Weite Strecken im Reich der Malerei, als entwickelte Kunst schon, scheinen nur zu beweisen, dass auch hier die Reliefanschauung der Schlüssel all ihrer Erfolge sei.

Doch dem ist nicht so; dieser Schlüssel liegt auch hier nicht in der sinnlichen Wahrnehmung, sondern in der Vorstellung, oder in der Organisation des menschlichen Intellekts, die auf Entwicklung der räumlichen Anschauungsform ebenso wie auf die der zeitlichen angelegt ist. Man denke sich einen Menschenkopf mit den einfachsten Mitteln nur soweit auf die weisse Fläche, eines Papiers etwa, skizziert, wie es grade hinreicht, die Erkennung zu gewährleisten, also beim Beschauer unter Unsresgleichen die Gegenstandsvorstellung auszulösen, so sieht dieser nicht allein den Kopf in der gegebenen Ansicht plastisch gerundet, obgleich das Bild flach ist, sieht diese gewohnte kubische Formvorstellung in die Fläche hinein, sondern der Rest des weissen Blattes bedeutet auch das zugehörige Raumvolumen, ja nicht der einen Hälfte des kugligen Kopfes, die gezeigt wird, allein, sondern auch der andern nicht sichtbaren Hälfte dahinter. Die geringste Andeutung des Schattens, das leiseste Zeichen einer Modifikation des weissen Blattes durch den Kopf sei vermieden; trotzdem glaubt der Beschauer an den Schein, den nicht vorhandenen, des erforderlichen Raumquan-

tums, das den Kopf beherbergen könnte. Dafür giebt es wol nur die eine Erklärung, dass die Projektion des dreidimensionalen Kopfes auf die Fläche, wie die Skizze sie, noch so primitiv vollzogen hat oder bedeutet, auch weiterwirkt auf die leere weisse Umgebung. Da diese aber tatsächlich nicht das geringste Symptom objektiv aufweist, so kann die Ursache nur in dem Zwang unserer Anschauungsform gesucht werden, die auch da die dritte Dimension ergänzt, wo sie nicht vorhanden ist.

Aber die Malerei geht ja von diesen Anfängen weiter. Mit Hell und Dunkel ertäuscht sie nicht allein den Schein gerundeter Körper, sondern auch der Raumtiefe zu starker Illusion. Und für die Abstufungen der Farbstoffe, für die Kunstgriffe der Linearperspektive ist die Bildfläche geduldiger und empfänglicher als die bildsame Masse für die mühsamsten Operationen des Bildhauers. Mit den zartesten Nuancen der Arbeit eröffnet sich die ganze Weite des Horizonts; der Bildraum vertieft sich in die Ferne, wie es das gewagteste Tiefrelief nicht annähernd erreichen kann. Erst dadurch lernt die Kunst der Malerei selber ihr eigenstes Problem in seinem rechten Sinn und Umfang verstehen, den Zusammenhang zwischen Körpern und Raum, die sichtbare Einheit zwischen den Dingen dieser Welt, das Walten der durchgehenden Abhängigkeit aller Teile vom Ganzen, eben eine Ansicht dieser Weite, ein Weltbild zu geben, wie es weder die Architektur noch die Plastik vermögen, und uns so das Allgefühl zu vermitteln, das uns erhebt, indem es uns entkörpert.

SCHLUSSBETRACHTUNG

DAS REICH DER KUNST

So bewährt sich das Princip, das menschliche Subjekt, sowol als schöpferisches wie als empfangendes, nicht allein als ein Augengeschöpf, sondern mit dem weitern Zusammenhang seiner Organisation auch da in Rechnung zu setzen, wo wir es mit der Ästhetik der Künste zu tun haben. Die Rücksicht auf die Körperlichkeit unsres Leibes, die Ortsbewegung, die Tastempfindungen im ganzen Umkreis der Aktivität unsrer Arme und Hände, und das Körpergefühl, das nicht allein diese physischen Betätigungen begleitet, sondern auch von Gesichtseindrücken wie von Vorstellungen mit erregt wird, — all Das kam uns zu Statten und führte zu der Erkenntnis, dass unmöglich allen bildenden Künsten ein und dasselbe Gestaltungsprincip innewohnen könne, dass unmöglich der Antrieb, der zu ihrer Entstehung und Weiter-

bildung führt, in einem gleichen Problem, in der nämlichen Aufgabe gesucht werden dürfe.

Die Lehre des alten Griechen, das Mafs aller Dinge sei der Mensch, ist aus dem Geiste der künstlerischesten Nation entsprungen. Der Satz gilt im Reich der Künste ohne Widerspruch; ja er ist die Grundlage für ihr Verständnis.

So betrachten wir die Kunst als eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt ward, — gleichwie deren ethische Behandlung und deren wissenschaftliche Erkenntnis es auch sind. Aber die Kunst unterscheidet sich von diesen Nachbarinnen durch ein glückliches Vorrecht. Sie allein befriedigt das natürliche Verlangen nach dem Einklang zwischen dem Menschen und seiner Welt, bei dem allein auch der Einklang mit sich selber gedeihen kann, oder richtiger, sich von selbst ergiebt; denn die Übereinstimmung mit der menschlichen Organisation, der innern wie der äussern, ist die Voraussetzung all ihrer Probleme und der Schlüssel all ihrer Lösungen.

Der Antrieb zum künstlerischen Schaffen kann ebensogut von der Innenwelt des Menschen wie von der Aussenwelt, entweder von der Vorstellung oder von den Sinneseindrücken ausgehen. Jedes wahre Kunstwerk ist an seinem Teil eine solche Auseinandersetzung mit der Welt, von welcher Seite immer es eine Aufgabe in Angriff nehme. Und die Gesamtheit der Einzelkünste, die wir mit vollem Recht als ein Reich menschlichen Geisteslebens unter dem Namen „Kunst“ zusammenfassen, schafft an einer umfassenden und

vollständigen Auseinandersetzung, die als Ganzes die Natur des Menschen und die der Welt erschöpfend, ein Spiegelbild darstellt, das in glücklichster Harmonie mit dem eigensten Wesen des Menschen, ihn als Schöpfer durch seine eigene Schöpfung beseligt, — mögen jene Nachbarinnen Ethik und Wissenschaft dabei einzuwenden haben, was sie wollen.

Dies Spiegelbild, das Menschenkunst zu weben weiss, muss aber notwendig den Faktoren entsprechen, die das Urbild aufweist, mögen wir sie vom schöpferischen und geniessenden Subjekt aus bezeichnen oder von dem naiven Standpunkt des Glaubens an ihre Objektivität ausgehen. Da stehen sich die beiden Anschauungsformen, die zeitliche und die räumliche, einander gegenüber. Bewegung dort, Beharrung hier heissen die beiden Pole, zwischen denen sich eine gegenseitige Verbindung vollzieht, wie ein objektiver Ausgleich, während das menschliche Subjekt weder absolute Beharrung, noch absolute Bewegung kennt, sondern nur gradweise sich beiden Polen anzunähern vermag, sei es mit Sinnesempfindungen, sei es mit Vorstellungen. Und zwischen diesen Extremen, Zeit und Raum, erscheint als dritte Kategorie die Kausalität. Mag auch der Philosoph noch weiter fragen, ob und wieweit sich unsre Kausalvorstellung noch auf jene des Raumes und der Zeit zurückführen lasse, bei deren Durchdringung erst sie selber auftritt, so behauptet sich doch im rein menschlichen Gebiete des künstlerischen Schaffens die Notwendigkeit unsrer geistigen Organisation,

und die Ursächlichkeit gilt als dritter Faktor in der Welt sogut wie in uns.

Darnach gliedert sich schon das Reich der Künste von den beiden Polen her, nach räumlicher und zeitlicher Anschauung und stuft sich ab unter dem Gipfel des Geistigen, wo Bewegung und Beharrung einander am innigsten durchdringen, wo im Vorwärts oder Rückwärts die Frage nach Ursache und Wirkung oder nach Grund und Folge gestellt wird, das heisst, wo das Princip der Kausalität in mannichfaltigsten Beziehungen waltet, gleichwie im Menschenleben selber.

Wo die Bewegung, die zeitliche, in abstraktester Form fast allein regiert, da suchen wir nur Analogieen unsrer Innenwelt. Dort liegt am einen Ende dieser Reihe das Reich der Töne und ihre Kunst, die Musik. Sie scheinen wol Manchem nur wie eine Färbung — eine Stimmung des leeren Zeitverlaufes selber —, aber bald wie eine Sprache innerer Erregungen, die wenn nicht unmittelbar wie der eigene Laut, doch bald geläufig und vertraut durch diesen Mittler, zur Ausdrucksform unsrer Gemütsbewegungen wird. Das Gemeinsame zwischen Laut und Ton, zwischen Vokal- und Instrumentalmusik liegt aber völlig in der Sphäre rhythmisierter Bewegung unsres eigenen Organismus, bis in Atemzug und Herzschlag hinein, der Systole und Diastole unsres Lebens, wie sie Goethe genannt hat.

Gegenüber am andern Ende der Reihe, wo die Beharrung im Raume feste Form für sich gewinnen will, da suchen wir die Baukunst, die Raumgestalterin

selber. Auch sie rechnet überall mit der Rhythmik menschlicher Bewegungen, wie mit dem eigenen Körper des Subjektes, die allein den Mafsstab für die Ausdehnung gewähren, während auf der andern Seite die Aufrichtung der Raumform nach ihrem Willen zur Sicherung ihres Bestandes der Verkörperung in dauerhaftem Material bedarf, je mehr ihr darum zu tun ist, die Grundlagen des Menschendaseins, die sie darstellt, gegen den ewigen Wechsel des Zeitlichen zu behaupten.

So stehen schon Innenwelt und Aussenwelt in ihren elementarsten Voraussetzungen vor uns da, um im nächsten Paar der Künste, Mimik und Plastik, die unmittelbarste Verbindung mit dem Menschen, wie er leibt und lebt, zu bewähren. Ist doch die Eine nur seine Darstellung für die successive, die Andre seine Darstellung für die simultane Anschauungsform, wenn auch wieder Beide der Ergänzung durch den zweiten Faktor bedürfen [1]).

Im letzten Paare, Poesie auf Seite der zeitlichen, Malerei auf Seite der räumlichen Vorstellung, nimmt das Schaffen des Menschen es mit dem Zusammenhang der Dinge auf, der sichtbaren Aussenwelt hier, der hörbaren Innenwelt dort in erster Linie, die sich wieder gegenseitig ergänzen und durchdringen. In der Darstellung der Kausalität, nach der unser Erklärungsbedürfnis verlangt, erreichen sie den Gipfel der geistigen Auseinandersetzung mit der Welt. Mit dieser Vermittlung eines Vorstellungsinhaltes, eines

1) Vgl. ferner Heft I, S. 21 ff., 24 ff.

Denkprocesses aber rühren sie auch an die Gränze des Abstrakten, wo der Zauberstab künstlerischer Gestaltung versagt.

Dass auch im Reich der Künste solche Abstufung vom Elementaren, von den Grundmächten des Daseins zu den Höhen des Geistigen hinauf anerkannt werden muss, wenn wir uns nur bewusst bleiben, dass das Werturteil, das diese Bezeichnungen gestempelt hat, anderswoher stammt und sachlich garnichts damit zu schaffen hat, diese Tatsache lehrt uns auch eine andre Erwägung einsehen, die das einfachste Gebild ins Auge fasst, das jede dieser Künste hervorbringt, um daraus immer kompliciertere Schöpfungen zusammen zu setzen. Bei der Musik ist es der natürliche Laut oder der künstlich erzeugte Ton, bei der Mimik die Gebärde, unter der wir vorwiegend Körperbewegung verstehen, und die Miene, die wir auf Bewegung der Gesichtsmuskulatur beschränken. Die Poesie aber verbindet die Elemente beider Schwesterkünste zu einem neuen Element, der Lautgebärde, dem Wort, in dem beide Grundlagen, der Laut sowol wie die Gebärde, miteinander verwachsend, einen Teil ihrer ursprünglichen Kraft aufgeben, um so zu einem „konkretern“ Ausdrucksmittel für die Mannichfaltigkeit der Dinge selbst, ihre Äusserungen und ihre Beziehungen zu werden. In dem Vokalismus der Sprache ist die elementare Gewalt der Töne auf eine kleine gedämpfte Scala eingeschränkt, im Konsonantismus die ausgreifende Gebärdensprache des ganzen Körpers und das sichtbare Mienenspiel zu einer verhaltenen Kryptomimik um den Atmungs-

traktus herum gemäfsigt; aber das Neue, das so erwächst, das Wort erobert die Welt[1]. — Auf der andern Seite liegt ein ganz ähnliches Verhältnis vor, das die Malerei über ihre beiden Schwesterkünste hinausgehen lässt. Die Architektur ist Raumgestalterin, so dass das kleinste Element, das sie verwertet, schon eine dreidimensionale Raumgrösse ist, und zwar ein Hohlraum, dessen Koordinatensystem nicht indifferent, eine beliebige Vertauschung der Axen gestattet, auch wo sie gleiche Ausdehnung haben, sondern sozusagen accentuiert ist, indem die Richtung vom Menschen aus die treibende Kraft enthält, also die Tiefenaxe[2]. Die dritte Dimension ist Dominante auch im embryonalen Zustande, im ersten Keim der architektonischen Schöpfung. Die Plastik ist Körperbildnerin; das kleinste Element, das sie verwertet, ist Körper, ein Molekül von drei Dimensionen, ein konkreter Punkt. Aber auch hier ist das Koordinatensystem nicht ohne ausgesprochene Richtung: die erste Dimension, die Vertikalaxe ist Dominante, die Richtungsaxe unsres eigenen Wachstums die erste Bedingung, einen Gegenstand ausser uns als Körper für sich anzuerkennen. So kann die Wurzel der plastischen Schöpfung nur in der Höhe gesucht werden. Das einfachste, wie das reichste Werk der Malerei dagegen dürfte wol nicht anders

1) Vgl. Zur Frage nach dem Malerischen (Heft I dieser Beiträge 1896) S. 105.

2) Das Raumvolumen, mit dem die architektonische Schöpfung eigentlich vor sich geht, ist der „ästhetische Raum" des leibhaftigen Menschen selber, dies also die natürliche Mafseinheit, die wiederholt wird.

definiert werden, denn als flächenhafter Auszug aus Raum und Körper zugleich, den wir „Bild“ nennen. Auch hier ist das neue Mittel zur Eroberung des räumlich-körperlichen Ganzen als Einheit, d. h. der sichtbaren Welt, zur Darstellung des Zusammenhangs der Dinge nach seinem Augenschein, nicht anders möglich, als durch Verzicht der beiden Elemente auf einen Teil ihrer vollen Existenz. Körper und Raum büssen in ihrem Abbild auf der Fläche tatsächlich die dritte Dimension ein, aber nur, um sie, im Augenscheine wenigstens, bald desto reiner wieder zu gewinnen und sie desto unmittelbarer unsrer Vorstellung zu vermitteln, — im „Fernbild“ als „reinem Gesichtseindruck von sozusagen latenten Bewegungsvorstellungen“ (II. 12).

Bezeichnen wir demgemäfs zu klarer Zusammenfassung des Ergebnisses die vollkräftigen Elemente der „Wirklichkeit“ Raum und Körper hüben, Laut und Gebärde drüben, einmal mit ihrem Anfangsbuchstaben, so liesse sich für das Bild die Formel $\sqrt{(R + K)}$, für das Wort die entsprechende Formel $\sqrt{(L + G)}$ aufstellen, die selbstverständlich jeden mathematischen Anspruch ausschliessen, uns aber nützlich werden können, um innerhalb der Malerei hier, wie der Dichtung dort, noch Zonen mannichfaltiger Ökonomie mit diesen Grundelementen zu unterscheiden. Hier kommt es vorerst nur darauf an, das notwendige Verhältnis der Malerei und Poesie als eines oberen Paares zu je zwei andern Künsten als ihren natürlichen Vorstufen zu charakterisieren. Das mag etwa in diesem Schema veranschaulicht werden:

Räumliche Anschauungsform — Kausalität (C) — Zeitliche Anschauungsform

Malerei $\sqrt{(R + K)}$ | Poesie $\sqrt{(L + G)}$

Plastik (K) | Mimik (G)

Architektur (R) | Musik (L)

Raum. Beharrung. ← Mensch → Bewegung. Zeit.

Dann schliessen sich Poesie und Malerei wieder unter dem höhern Princip der Kausalität (C) zusammen, in dem sich die Darstellungen des innern und des äussern Zusammenhangs begegnen. Architektur und Musik dagegen erscheinen als die weitestgehenden Gestaltungen des Elementaren, der Grundfaktoren dieser Welt, Raum und Zeit, weswegen man sie wol vom objektiven Standpunkt aus als „kosmische Künste“ bezeichnet, oder als die konsequentesten Erfolge der räumlichen Anschauungsform dort, der zeitlichen hier, weswegen sie vom Subjekt aus den Vorzug des „systematischen“ Charakters gewinnen. Beide Paare jedoch, das unterste, Baukunst und Musik, wie das oberste, Malerei und Dichtkunst, erweisen sich als Erweiterungen des künstlerischen Schaffens, als Auseinandersetzungen mit der weiten Welt da draussen, sowie wir sie mit dem innersten Paar, Plastik und Mimik, vergleichen, in denen es sich zunächst ausschliesslich um den Menschen selber handelt. Von dieser Beschäftigung des Menschen mit sich selbst und Seinesgleichen als seiner nächstgelegenen Sphäre, nach den beiden Seiten, die wir Leib und Seele nennen, also vom centralen Standpunkt des Ich aus betrachtet, bedeuten alle vier

Nachbarinnen ringsum ebensoviel verschiedenartige Eroberungszüge in die Welt hinaus, bis an die Gränzen der Unendlichkeit, — des Unerreichbaren, des Unermesslichen, des Unabsehbaren, und wie die negativen Ausdrücke unsrer Sprache sonst lauten, die, klüger als unser begriffliches Denken, keinen positiven Namen dafür ausspielt.

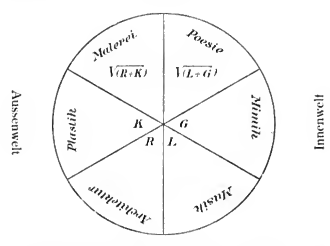
Damit haben wir den Standpunkt gewonnen, von dem die Betrachtung der ganzen Reihe dieser Künste als schöpferische Betätigungen des Menschen am natürlichsten ausgeht. Es ist der Mittelpunkt und Ausgangspunkt alles künstlerischen Schaffens und Geniessens selber, das Mafs aller Dinge: — der Mensch.

Die ursprünglichste Äusserung des künstlerischen Triebes, die nicht mehr wie die Ausdrucksgebärde im Augenblick zerrinnt, sondern dauernd wahrnehmbare Form hinterlässt, ist sicher die Ornamentik. Sie ist in ihrem eigentümlichen Wesen nichts Anderes als Wertbezeichnung. Sie prägt also mit ihren Zeichen nur den Sinn alles künstlerischen Schaffens aus, das die Werte des Daseins und des Lebens dem Strom des Werdens und Vergehens zu entrücken trachtet und sie verewigen will, zu bleibendem Genuss. Aber sie selbst ist noch keine Kunst, wie die andern sechs; denn sie vermag diese Werte nicht selber darzustellen und wiederzugeben, sondern nur auszuzeichnen durch den Niederschlag des mimischen Spieles um sie herum. Ebendeshalb aber ist sie allen Schwestern ohne Ausnahme gleich vertraut und schlingt um das Ganze

der Kunstwelt das Band, das diesen heiligen Bezirk mit den profaneren Bestrebungen der Kunstgewerbe vermittelt. Treten wir aber in den Umkreis der Auserwählten, so stehen dem gemeinsamen Ausgangspunkt zunächst Mimik und Plastik; von da zweigen die Andern ab, die das Problem umfassender zu stellen wagen. Versuchen wir auch hier statt der sphärischen Darstellung in drei Dimensionen, die das Spiegelbild unsrer Welt eigentlich erfordert, uns mit einem Flächenschema zu begnügen, das ja nur zur übersichtlichen Veranschaulichung unsres Ergebnisses dienen soll, so steht die Reihe der Künste am besten in einem Kreise. Dabei kommen allerdings, eben weil wir auf die dritte Dimension verzichten, die nachbarlichen Berührungen der Einzelgebiete nicht vollständig zum Ausdruck. Und ferner darf das früher festgestellte Verhältnis der Poesie zu ihren beiden Vorgängerinnen auf der einen und der Malerei zu den ihrigen auf der andern Seite nicht vergessen werden. Zumal, wenn es sich etwa um die Frage nach dem Zuwachs der Bewegung oder der Abnahme der Beharrung handelt, ergiebt sich schon aus jenem Verhältnis des Wortes zur Gebärde und zum Laute hier, des Bildes zum Körper und zum Raume dort, dass an keinen einfachen Fortschritt rein quantitativer Art durch die ganze Reihe hin gedacht werden darf[1]), sondern dass qualitative Modifikationen stattfinden. Und wieder ist es das

1) So hat z. B. Schasler, System der Künste, die Sachlage zu sehr vereinfacht.

mittlere Paar, Plastik und Mimik, das durch die engere Beziehung zum Menschen allein und seinem Körper als Bewegungsapparat hier, als organisches Gewächs dort, die Möglichkeit des Fortschrittes sehr einschränkt. Dagegen macht unser Schema den Gegensatz beider Hemisphären, der zeitlichen und



der räumlichen Anschauungsform, besonders deutlich und besagt, dass die wirkliche Bewegung, die auf der einen Seite stattfindet, z. B. in der Mimik, auf der andern Seite dieser Mittelaxe sofort in den Schein der Bewegung umschlagen muss, weil hier die Beharrung im Raume herrscht, wie z. B. in der Plastik, wo erst das menschliche Subjekt, der Betrachter, den Schein der Bewegung am unbeweglichen Marmor aus dem Bann erlöst und in das zeitlich verlaufende Erlebnis zurück übersetzt. Ebenso

gilt dies aber für Architektur und für Malerei, wie das umgekehrte Verhältnis für Musik und Poesie. Das heisst zugleich für unser Schema, dass die eingeschriebenen Zeichen immer nur das Grundelement berücksichtigen, dass eine Formel für jede Kunst aber auch diese Faktoren der Bewegung und Beharrung, der Kraft und des Stoffes nicht unbenannt lassen dürfte. Doch nicht darauf kommt es uns an, noch auf irgend eine Befürwortung äusserlichen Formelkrams, sondern nur auf eine Erleichterung, die Leistungsfähigkeit unsres Princips zu überblicken.

So ist schon in unserer Bezeichnung des zweidimensionalen Auszuges aus Raum und Körper, welchen das Bild auf der Fläche zu geben hat, $\sqrt[2]{(R + K)}$ die Stellung der beiden Faktoren variabel, je nach dem man von Plastik (K) oder Architektur (R) ausgeht, d. h. die Körpervorstellung oder die Raumvorstellung als leitendes Interesse verfolgt. Stellen wir K voran, so entspricht die Formel mehr dem Übergang, der sich — mit plastischen Mitteln allein — auch in der Reliefkunst vollzieht, die wir als Zwischenreich zwischen Plastik und Malerei eintragen könnten. Dies Verhältnis würde noch einleuchtender, wenn man den körperlichen Bestandteil als stark überwiegenden mit dem grossen Buchstaben, den räumlichen mit dem kleinen benennt, also K + r, wo es sich um Hochrelief handelt. Damit können aber auch die Gebiete der Malerei selbst unterschieden werden, nach dem wichtigen Fort-

schritt, den die Raumdarstellung über die Körperdarstellung, oder gar die summarische Andeutung dieser durch Umriss und Silhouette, als Hieroglyphen der Gegenstandsvorstellung, kurz und schlagend ausgedrückt werden. Den nämlichen Verdeutlichungswert allein beansprucht die Formel für das Gebiet der Poesie, wo das Überwiegen des Lautlichen oder Tonelements natürlich die Neigung zum reinen Gefühlsausdruck, d. h. das Lyrische, ja das Eindringen musikalischen Strebens bedeutet, während die Hegemonie der Gebärdung, des Motorischen, der Aktivität, auch den Charakter der Dichtung dem Epischen zutreibt, das auf der ausschliesslichen Bevorzugung des Mimischen beruht, da wir als Gebiet der Mimik alle ausdrucksvolle Betätigung des Menschenkörpers verstehen. Doch leuchtet von selber ein, dass im Gesamtreich der geistigen Vorstellung, wo das unsichtbare Innenleben regiert, jeder Versuch zur Veranschaulichung eine Gefahr mit sich bringt, durch dies Erleichterungsmittel mehr zu schaden als zu nützen, — eine Gefahr, der selbst unsre experimentelle Psychologie nicht entgangen ist, indem sie die „Dimensionen“ des Raumes auf die „Charakteristik“ der psychischen „Erscheinungen“ — lauter Ausdrücke der räumlichen Auffassung und deshalb der bildenden Künste — überträgt.

Wäre dieser Missbrauch nicht zu fürchten, würde ich in das obige Schema auch die Farben des Spektrums eintragen, und zwar das Feld der Architektur als Violett, das der Plastik als Blau, das der Malerei als Grün, auf der andern Seite das der Poesie als

Gelb, das der Mimik als Orange, und das der Musik als Rot erscheinen lassen, um so wenigstens noch eine Analogie zur Anschauung zu bringen, nämlich die Beziehung zwischen je zwei Künsten der entgegengesetzten Vorstellungsform, wie zwischen den Paaren der Komplementärfarben. Wie je zwei von diesen, Violett und Gelb, Grün und Rot, Blau und Orange einander fordern und zusammen zur Herstellung der ursprünglichen Einheit im weissen Licht verbinden, so fordern und ergänzen einander je zwei Künste und geben zusammengenommen erst einen zureichenden Ausdruck für eine künstlerisch verarbeitete Weltanschauung. Deshalb war schon früher von Komplementärwirkungen zwischen Mimik und Plastik, Malerei und Musik, Architektur und Poesie die Rede (l). Doch sei diese Spektralanalyse der Kunst, die in den wolfeilen Verdacht eines Farbenspiels kommen könnte, nur den Wenigen anvertraut, die auch im Spiel den tiefen Sinn zu finden und auch im künstlerischen Drang des Schaffens wie des Geniessens der Sophrosyne treu zu bleiben wissen.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



